LA POÉTIQUE DE L'ENCHANTEMENT: APOLLINAIRE EN 1908

By

CATHERINE R. MOORE

A DISSERTATION PRESENTED TO THE GRADUATE SCHOOL
OF THE UNIVERSITY OF FLORIDA IN PARTIAL FULFILLMENT
OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

UNIVERSITY OF FLORIDA

1990

To the memory of my father.

ACKNOWLEDGEMENTS

I want to thank Dr. Raymond Gay-Crosier for his support, his expert advice and his infinite patience throughout the dissertation. I also thank Dr. Carol Murphy for her helpful suggestions and her friendship and Dr. Albert Smith for helping me keep my sense of humor. I want to give my appreciation to my husband Mark for his love, his faith in me and his support during the good and the bad days. Finally, I do not want to forget Dr. Ute White whose seminar at Purdue University inspired this thesis.

TABLE OF CONTENTS

KEY TO ABBREVIATIONS

A 1918	: Apollinaire en 1918, Actes du Colloque de Stavelot. 1986.
CA	: Guillaume Apollinaire, Chroniques d'art.
EP	: Guillaume Apollinaire, L'Enchanteur pourrissant, édition Burgos.
HL	: Jean Cohen, Le Haut-Langage.
O.C., III	: Guillaume Apollinaire, Oeuvres complètes, volume III.
O.C., IV	: Guillaume Apollinaire, Oeuvres complètes, volume IV.
O.P.	: Guillaume Apollinaire, Oeuvres poétiques, Bibliothèque de la Pléiade.
O.Pr.	: Guillaume Apollinaire, Oeuvres en prose, Bibliothèque de la Pléiade.
SLP	: Jean Cohen, Structure du langage poétique.

Abstract of Dissertation Presented to the Graduate School of the University of Florida in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy

LA POETIQUE DE L'ENCHANTEMENT:
APOLLINAIRE EN 1908

By

Catherine R. Moore

May 1990

Chairperson: Raymond Gay-Crosier
Major Department: Romance Languages and Literatures

In 1908, Guillaume Apollinaire establishes the tenets of a new poetry which borrows innovative techniques from painting--especially Cubism. He chooses Orpheus and Merlin to guide him through the poetics of enchantment. Rooted in a long traditional heritage, the enchanter--as mythical archetype--is at the heart of a network of images which unites the 1908 poems: Le Bestiaire, "Les Fiançailles," "Le Brasier," and "Onirocritique" the last chapter of L'Enchanteur pourrissant.

The first part of the thesis is an analysis of the images from which the text is woven. The magician, as antichrist, seeks to create an artificial world which will replace the reality he rejects. In breaking away from the conventional, he embarks on a quest involving a ritual of death and rebirth in search of the Nemeton, a magical, self-enclosed universe.

There, the poet-enchanter challenges the limitations of space and time. In the Nemeton, he will exist in a state of putrefaction, and from this ongoing decomposition, verses will be created. At the end of this process, the poet will have received the magical words with which to express his new world. Like the Nemeton, poetic discourse, with its figurative language and stylistic devices, writes a unified world which plays on spatial and temporal reference while simultaneously contesting it.

The second part of the thesis analyzes the prose-poem "Onirocritique" using Jean Cohen's critical method. The formal elements which characterize Apollinaire's poetry in 1908 are isolated. "Onirocritique" is based on a system of language deviations which include the use of shifters, intratextuality, the juxtaposition of discontinuous sentences by collage (simultaneity), the pairing of opposites (oxymorons), the recourse to parody and the repetition of the sign (be it phonetical or semantic units). Such techniques which would be considered as agrammatical in prose transform a language of opposition and difference into one of totalization and identity (poetry). This language expresses the fourth-dimensional universe that the enchanter strives to conquer so that he may assert "j'émerveille" (I incite to marvel), thus engaging the reader to participate in his quest through the emotional power of poetic language.

CHAPTER 1
INTRODUCTION

En 1908, dix ans avant sa mort, le poète Guillaume Apollinaire se trouve à une période charnière de sa carrière, entre les poèmes plus traditionnels d'Alcools et le recueil moderniste des Calligrammes. A partir de cette année-là, il sera de plus en plus influencé par les théories d'avant-garde et les mouvements picturaux, en particulier cubistes. 1908 marque donc une rupture avec le passé en même temps qu'un renouveau d'inspiration poétique. Le poète découvre dans la peinture moderne une méthode et des moyens qu'il commence à transférer dans sa poésie. Ses écrits journalistiques se partagent d'ailleurs également entre la théorie littéraire et la critique d'art. D'une part, il publie deux essais dans La Phalange et Vers et prose sur le poète symboliste Jean Royère et son ami André Salmon. De l'autre, il préface le catalogue de l'exposition du Cercle d'art moderne au Havre qui paraît sous le titre "les trois Vertus plastiques" en juin 1908 et celui de l'exposition Georges Braque en novembre de la même année. C'est dans ces essais que nous trouverons les bases d'une poétique qui s'exprime formellement dans les poèmes.

La production littéraire de 1908 contient les plus longs poèmes d'Alcools: "Le Pyrée" (futur "Le Brasier") publié le

4 mai dans Gil Blas et "Fiançailles" publié en novembre/décembre dans la revue Pan; mais aussi un recueil de dix-huit poèmes courts de tradition médiévale: La Marchande des quatre saisons ou le bestiaire mondain paru le 15 juin dans le numéro 24 de La Phalange, et un long poème en prose "Onirocritique" publié le 15 février dans le numéro 20 de la même revue et, qui deviendra en 1909 le chapitre final du conte L'Enchanteur pourrissant.

Il s'agit donc d'une année particulièrement féconde sur le plan littéraire et critique, comme si le poète se rendant compte de l'inexorabilité du temps qui passe, voulait laisser sa marque indélébile sans plus tarder. On sent cette inquiétude dans "La Souris," quatrain du Bestiaire:

LA SOURIS

Belles journées, souris du temps,
Vous rongez peu à peu ma vie.
Dieu! Je vais avoir vingt-huit ans,
Et mal vécus, à mon envie. (O.P., 13)

La production du poète est non seulement abondante, mais homogène. Guillaume Apollinaire souligne à plusieurs reprises que les divers écrits de 1908 forment un tout et qu'ils ne sauraient être lus et compris indépendamment les uns des autres. Il dira des "Fiançailles" dans une lettre à sa fiancée Madeleine Pagès qu'il est "le plus nouveau, le plus lyrique et le plus profond" des poèmes d'Alcools en le comparant au Brasier (O.P., 1067), son "meilleur poème, sinon le plus immédiatement accessible" (O.P., 1060). Le 11 mai 1908, il

écrivait à Toussaint Lucas à propos de ses derniers vers ("Le Pyrée"): "ils sont parents de l'"Onirocritique" et de l'article sur Jean Royère. Je ne cherche qu'un lyrisme neuf et humaniste à la fois" (O.P., 1060). Apollinaire indique bien qu'il met en pratique dans le discours poétique les théories exposées dans ses commentaires critiques. Par ailleurs, les adjectifs synonymes "neuf" et "nouveau" soulignent l'aspect rénovateur de la poétique de 1908. Nous avons donc choisi de nous concentrer sur cette année de la carrière d'Apollinaire pour les deux raisons que nous venons de citer: la cohésion de l'oeuvre et son ouverture sur l'avenir.

En ce début de siècle, Apollinaire s'interroge sur l'expression artistique; ce faisant, il définit une poétique. Il nous faut la cerner et en voir la portée et l'application pratique et immédiate dans les poèmes de 1908. Dans ce but, nous axerons cette étude sur deux méthodes critiques complémentaires. Dans les travaux de Gaston Bachelard et de Jean Burgos, nous trouverons les fondements de notre analyse thématique. Il s'agira d'identifier l'image matricielle qui donne naissance au réseau d'images unifiant les oeuvres de 1908. C'est à partir de cette image que se dessinent les grands thèmes sur lesquels nous baserons les trois premiers chapitres. Ces thèmes sont intrinsèquement liés à une expression poétique dont nous identifierons les caractéristiques à la lumière de deux ouvrages de Jean Cohen, Structure du langage poétique et Le Haut-Langage. Nous

analyserons plus attentivement le discours poétique dans le moins connu des poèmes de 1908: "Onirocritique." En fin de compte, nous essaierons de trouver une réponse à la question-clé: comment Apollinaire conçoit-il son rôle de poète en cette année 1908?

CHAPTER 2
L'ENCHANTEUR: IMAGE MATRICIELLE

Lorsque Gaston Bachelard définit le poème comme "une constellation d'images réunies autour d'un archétype," et qu'il ajoute "ce sont les archétypes que retrouve toute rêverie qui s'approfondit,"[1] il met la notion d'archétype au coeur de la création poétique. Il ajoute que c'est une image source "enracinée dans l'inconscient humain" dont elle exprime "les matériaux collectifs" qui donne naissance à toutes les autres images du texte poétique. Cette origine crée un univers où "les images ne sont pas liées par leur différence, comme dans un autre système," mais où "elles se suivent par leur ressemblance, par leur participation à un centre imaginaire commun."[2] Ainsi, si l'on veut retrouver la genèse des textes de 1908, c'est-à-dire la force génératrice qui les a produites, il faut chercher ce centre imaginaire commun qui les unit, les rassemble et les inspire.

Jean Burgos met également l'accent sur cette image matricielle qui non seulement produit les autres images, mais encore les ordonne. Dans Pour une Poétique de l'imaginaire, il identifie les deux principes fondamentaux et indissociables qui organisent le texte poétique. D'une part, un principe statique, l'archétype donne naissance et ordre au texte; de

l'autre, un principe dynamique, le schème structurant, imprime une direction aux lignes d'action du texte; ensemble, ils en tissent le contenu et le sens:

> Dès l'instant où les images viennent s'ordonner d'une certaine façon autour d'une image mère ces constellations d'images viennent à échanger leurs forces et à trouver leur rôle et leur plénitude sémantique dans la direction même que leur imposent les schèmes, il y a construction d'un sens.[3]

Selon lui, l'analyse de tout texte poétique repose sur l'étude de ces deux forces convergentes: l'image matricielle et le schème structurant. Ces deux outils de construction formeront les bases de ce chapitre. Nous allons les identifier et voir comment leurs pouvoirs conjugués façonnent l'oeuvre apollinarienne de 1908.

Apollinaire propose comme devise à l'en-tête du Bestiaire la simple phrase: "j'émerveille" et il place tout le recueil sous le patronage d'Orphée quand La Marchande des quatre saisons devient Le Cortège d'Orphée.[4] Dans Vers et prose, il écrit à propos d'André Salmon: "le ver Zamir qui sans outils pouvait bâtir le temple de Jérusalem, quelle saisissante image du poète!" (O.C., III, 822). Et, il reprend dans Les Chroniques d'art, "avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains" (O.C., IV, 94). Enfin, il fait d'"Onirocritique" le chapitre final du conte L'Enchanteur pourrissant dont Merlin est le héros. Au début de cette nouvelle, il avait déclaré: "de longtemps, la terre ne portera plus d'enchanteurs, mais les temps des enchanteurs

reviendront" (O.Pr., 18). Ces quelques citations choisies parmi les ouvrages de 1908 nous permettent d'identifier l'image archétype autour de laquelle se développent les poèmes. Apollinaire veut faire revivre un personnage inhumain et mythique: l'enchanteur. Et, si "chaque divinité crée à son image" (O.C., IV, 94), nous pouvons bien parler de poétique de l'enchantement pour décrire le choix esthétique que le poète fit en 1908.

Il élit de retourner à un mythe primitif profondément enraciné dans l'inconscient collectif de tous les pays, celui du prophète, poète, mage, mystique, alchimiste et voyant. Il se place ainsi dans une tradition qui remonte à la nuit des temps et qu'il veut faire revivre en la renouvelant dans les poèmes de 1908. Comme Janus, de par sa nature même de prophète et de mage, l'enchanteur a deux faces: l'une tournée vers le passé où elle s'ancre dans la tradition et l'autre regardant vers l'avenir puisque "les poètes modernes sont des créateurs, des inventeurs et des prophètes" (O.C.,III, 908). Telle est la position d'Apollinaire cette année-là où ses écrits comprennent aussi bien un genre médiéval, Le Bestiaire, qu' un poème en prose innovateur, "Onirocritique."

Ainsi Apollinaire jette en arrière un "regard orphique" et s'"il existe une secte unanime et une véritable filiation orphique de l'Antiquité à nos jours, filiation empruntant les routes, parfois secrètes, de la philosophie, de l'alchimie et de la poésie,"[5] il s'en veut membre. Comme David Berry le fait

remarquer, il désire rendre à la poésie le sens de la divinité, de la prophétie et de la magie qu'elle a perdue. Pour cela, Le poète devra connaître et préserver la tradition enchanteresse tout en y participant, car "le secret de la création et de l'efficacité artistique consiste à plonger à nouveau dans l'état originel de la participation mystique."[6]

D'ailleurs, à l'époque des chamans, les ancêtres des enchanteurs, nous dit Nikolaï Tolstoy, la distinction entre poète et prophète, qui est apparue à l'époque classique n'existait pas encore. Les chamans psalmodiaient leurs prophéties en vers. Pendant des millénaires, la poésie était leur apanage exclusif, réalisant ainsi la fusion parfaite du poète et de l'enchanteur recherchée par Apollinaire. Tolstoy illustre l'ambivalence du terme de poète en cherchant son origine dans les mots celtes et latins:

> Both historical tradition and linguistics combine to show that a similar conjunction of poetic and prophetic power existed in early Celtic society. The old Irish word for "poet" is fili, related to Middle Welsh gwelet, "to see", and its original conception meant 'seer, wise man'. [...] Other words make it clear that it was a magical or supernatural perception. The Old Irish verb canid, meaning 'to sing', 'chant', 'recite' is applied not only to poetry, but to charms, magical formulas [...] Its equivalent in Latin canere, 'to sing', and, carmen, 'a song', are closely associated with prophetic and magical incantations [...] In the original context these words for poet and poetry were indissolubly connected with magicians and magic.[7]

Le poète, tel un prophète ou un mystique en extase, recevait directement son inspiration des dieux devenant divin lui-même. La mythologie celtique qu'Apollinaire connaissait

bien offre à cet égard une ressemblance étonnante avec sa propre conception du poète. Selon lui, l'artiste ne paraît-il pas "posséder le pouvoir divin" et le don de prophétie, c'est-à-dire de voyance? Nous retrouvons presque mot pour mot la même définition dans les mythes celtes, "the archetypal figure personified in these [...] myths is the divine inspirer, through poetry and prophecy, of those arts which permits man momentarily to approximate himself once more to divinity" (Tolstoy, 238).

Par sa dimension mythique, la force créatrice de cette image archétype est toute-puissante. Elle permet à Apollinaire de fonder son édifice poétique sur des racines profondes et solides tout en gardant une ouverture sur l'avenir: la poésie est une tâche prophétique.

Afin d'appartenir pleinement à la lignée des magiciens, l'initié devait reprendre le nom d'un maître, le plus ancien possible. Or, ce n'est pas pur hasard si l'onomastique nous fait découvrir les noms d'Apollon, dieu grec de la beauté, de la lumière, des Arts et de la Divination, et d'Apollonios de Tyane, philosophe et mage dans le patronyme d'Apollinaire puisque c'est lui-même qui choisit de prendre son deuxième nom pour nom légal quand il devint citoyen français.

En outre, quand Apollinaire place le dernier chapitre de L'Enchanteur pourrissant dans un monde onirique et donne à son premier recueil de poèmes le titre d'Alcools, il suit un des rites fondamentaux de la tradition enchanteresse. Dans les

sociétés primitives où le chamanisme survit, pour acquérir des pouvoirs magiques, il faut passer la nuit près des tombes et "vivre en rêve un voyage fantastique au pays des morts et des dieux" (Renaud, 204). Pour les chamans, le rêve est le moyen privilégié d'accès au merveilleux, à la poésie, et ces visions fantastiques sont souvent provoquées par des drogues.

En 1908, l'image archétype de l'enchanteur revêt plusieurs apparences. Et, chacun des personnages dans lesquels elle s'incarne représente une facette de la poétique apollinarienne. On peut distinguer trois grandes classes de magiciens: les enchanteurs antéchrists tels Merlin ou Simon Mage, les enchanteurs mythologiques issus de légendes gréco-latines tels Ixion, Amphion ou Orphée et les alchimistes dont Hermés Trismégiste est le représentant principal.

Si la magie participe au divin, elle offre aussi une alternative aux religions officielles et de nombreux enchanteurs se sont opposés directement à Jésus Christ, leur existence offrant une image inversée de la sienne. Ils se voulaient surhumains et ils étaient d'ailleurs acclamés comme des dieux par le reste des êtres humains. Ils possédaient des pouvoirs analogues à ceux de la divinité. Mais, les merveilles accomplies par le Christ étaient considérées comme étant d'origine divine; on les appelait des miracles alors que les prouesses des grands magiciens étaient diaboliques et on les nommait magie. On peut dire de ces enchanteurs qu'ils sont des

antéchrists. Ils introduisent le premier thème qui modèle la poésie de 1908: la fausseté.

La plupart des antéchrists se trouvent dans L'Enchanteur pourrissant. Parmi les nombreux personnages qui défilent devant le tombeau de Merlin, on compte Apollonios de Tyane, mage dont la vie est parallèle à celle du Christ et Simon le magicien, connu pour avoir initié le gnosticisme, ensemble des doctrines de la Gnose. Or, le Petit Robert définit cette philosophie comme "un éclectisme philosophique prétendant concilier toutes les religions et en expliquer le sens profond par une connaissance ésotérique des choses divines, communicables par tradition et initiation." Cette définition offre un parallèle évident avec la conception apollinarienne de la poésie, connaissance ésotérique des choses divines, fondée sur une tradition et communicable par initiation. D'autre part, la vie de Simon Mage est le reflet de celle du Christ.

Simon Mage s'opposa à Simon Pierre en se proclamant le rédempteur et le vrai fils de Dieu. Pour prouver ses dires à Néron, il fit semblant de ressusciter des morts en substituant le corps d'un bélier ensorcelé au sien; il le fit décapiter dans un endroit sombre. Simon réapparut trois jours plus tard, semblant prouver qu'il était bien le fils de dieu et non un magicien. Simon Mage fit ensuite un essai d'ascension qui avorta. De tels subterfuges ne sauraient étonner; en fait les écrits apocryphes attribuent tacitement les merveilles

accomplies par les magiciens à leur pouvoir de mystifier l'esprit des gens. Ce faux miracle ne couronne-t-il pas "le triomphe de la fausseté, de l'erreur et de l'imagination" (O.C., III, 783) qu'Apollinaire admirait dans l'oeuvre de Royère?

L'image de la fausseté enchanteresse est si fondamentale chez le poète qu'il consacre un conte entier au personnage de Merlin dont la légende offre toutes les caractéristiques de fausse divinité. Comme Jésus Christ, il fut conçu de façon miraculeuse pendant le sommeil de sa mère, une vierge qui se fit religieuse par la suite. Son père n'était pas d'essence divine, mais un démon incube: "... la légende de la naissance de Merlin dans la Vulgate française est présentée comme une sorte de parodie grotesque de la naissance du Christ. Au lieu que ce soit l'Esprit Saint qui féconda la Vierge, c'est l'Esprit Malin qui s'introduisit par ruse dans le corps de la mère de Merlin [...] qui participe à deux natures." [8] Ce double postulat vers le Mal du côté paternel et vers le Bien du côté maternel n'est pas sans rappeler Baudelaire.

Il faut remarquer ici que l'imitation parodique est double. Cette naissance de père inconnu, ou du moins "absent" ressemble à celle du poète lui-même, enfant illégitime, que son père ne reconnaîtra pas, et qui participe à deux natures l'une italienne, l'autre polonaise. En outre, la famille maternelle d'Apollinaire était liée à la papauté puisque son grand-père était camérier du pape. Quant à sa mère, elle était

pensionnaire dans un couvent (vierge?) jusqu'à ce qu'un brillant cavalier, Francesco Luigi d'Aspermont, la séduise (le démon) et lui fasse un enfant: Guillaume Apollinaire (l'enchanteur Merlin?). Il s'agit ici plus que d'une simple coïncidence. Apollinaire s'identifie dans sa vie et dans son oeuvre au personnage de l'enchanteur.

Dans L'Enchanteur pourrissant, Apollinaire exploite de manière parodique la nature antéchrist de Merlin en lui faisant vivre une Nativité à rebours. Comme le Christ encore, Merlin fut trahi par un de ses disciplines: Viviane, la dame du lac à qui il avait enseigné le tour qu'elle utilise pour l'enfermer dans la maison de verre. Comme le Christ, il s'attendait à cette trahison, mais il savait qu'elle était nécessaire s'il voulait accéder au monde des réalités suprêmes. Après sa mort, il se désincarna et devint Verbe magique.

En consultant les légendes, on remarque que les autres pouvoirs attribués à Merlin contribuent tous à la fausseté du personnage. Il était mystificateur; maître de l'illusion, il pouvait provoquer des apparitions et il était expert dans l'art des déguisements et des transformations. Des chamans, il empruntait les techniques archaïques de l'extase et de la transe; car Merlin, ou plutôt Myrddin, l'autre représentation de ce personage qui se confond à lui dans les légendes celtiques, c'est aussi le fou des bois qui se retire du monde pour vaticiner. Et, en tant que fou, il est l'inversion

incarnée; car, "le fou dérange l'ordonnance du monde.... Il oblige les hommes à repenser le monde à le remettre en question.... Le fou sait ce que les autres ne savent pas.... Il a la tête à l'envers. Mais comme le haut est identique à ce qui est en bas, tout dépend de la façon dont on regarde les choses. Où est la réalité et où est l'illusion?" (Markale, 151).

Ainsi, à partir de Merlin se déploie un réseau d'images qui illustrent la fausseté de l'enchanteur et du monde qu'il fait naître autour de lui par la magie de son verbe.

En 1908, Apollinaire puise largement à une autre source d'enchanteurs mythiques: ceux qui sont issus de la mythologie gréco-latine. Au centre, une figure se détache: celle d'Orphée autour duquel gravitent des enchanteurs mineurs comme Icare, Prométhée, Ixion, les Tyndarides, Amphion et le ver Zamir. Tous ces enchanteurs se sont lancés dans une quête magique pour obtenir des pouvoirs divins, voler le feu des dieux. Certains y ont échoué par vanité ou fatalité; d'autres qui représentent le poète glorieux y ont réussi. Ces enchanteurs illustrent le thème de la quête avec son rituel de mort et de renaissance.

Icare et Prométhée, les deux "voleurs de feu," exemplifient les enchanteurs qui voulurent affronter la divinité pour l'égaler. Leurs efforts se soldèrent par un échec. La légende d'Icare raconte que, fils de Dédale, il s'enfuit du labyrinthe de Crète en fixant sur ses épaules des

ailes faites de plumes avec de la cire. Malheureusement, il s'éleva trop haut dans le ciel et la chaleur du soleil ayant fait fondre la cire, il tomba à la mer. Sa chute fut sans appel et n'offrit aucun espoir d'envol. Les premières phrases d'"Onirocritique" font allusion au mythe d'Icare: "les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler" (O.P., 371). On sent que, se rappelant Icare et la futilité de ses efforts, l'enchanteur a peur d'échouer, de retomber au moment où il atteint le paroxysme de la quête. Dans "les Fiançailles," c'est la quête même d'Icare qui a du mal à prendre son envol: "un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux" (O.P., 130). Apollinaire utilise le mythe d'Icare pour illustrer la difficulté de la quête et la possibilité de chute toujours présente pour celui qui s'y risque.

L'autre voleur de feu, c'est Prométhée qui, lui aussi, fut puni pour son audace. Après avoir volé le feu des dieux pour le transmettre aux hommes, il fut condamné à être enchaîné au Caucase tandis qu'un aigle lui rongeait le foie qui repoussait sans cesse. Sans le nommer, Apollinaire évoque Prométhée dans "les Fiançailles": "et porteur de feu je brûle entre deux nébuleuses" (O.P., 130), et dans "le Brasier": "...le noble feu que je transporte et que j'adore" (O.P., 108). Ces exemples mettent en relief le caractère mystique de la quête. Obtenir le feu des dieux, cette flamme qu'Apollinaire place au centre du mouvement orphique c'est

voler l'énergie à l'état pur, et par là posséder le pouvoir créateur par le Verbe divin (Dieu est à la fois buisson ardent et parole désincarnée).

D'autres enchanteurs se laissèrent duper par les apparences et embrassèrent les fausses divinités. C'est le cas d'Ixion dans "le Brasier" qui s'accouplant avec les nuages, engendra les centaures et fut jeté en enfer où il tourna à jamais sur une roue enflammée. La double origine des enchanteurs, céleste et terrestre, condamne certains d'entre eux à forligner, c'est-à-dire à dégénérer de la vertu des ancêtres comme les Tyndarides dans "le Brasier":

> O Mémoire Combien de races qui forlignent
> Des Tyndarides aux vipères ardentes de mon
> bonheur (O.P., 108)

Face aux enchanteurs dont la quête fut infructueuse, Apollinaire oppose les vrais fabricants de merveilles, les bâtisseurs qui ont su garder le feu divin et faire chanter le verbe poétique.

Dans "Le Brasier," on trouve Amphion qu'Apollinaire s'était donné pour modèle en 1908. Les détails de sa légende expliquent cet intérêt. Fils de Jupiter et d'Antiope, c'était un musicien remarquable qui avait le pouvoir de subjuguer les animaux et d'autres éléments comme l'eau et les minéraux. Quand il succéda à sa mère, il devint roi de Thèbes et entreprit de construire des fortifications autour de la ville avec l'aide de son jumeau Zéthus qui était un homme d'une force physique remarquable. Or, lorsqu'il fallut déplacer les

plus grosses pierres autour de Thèbes, Zéthus fut impuissant à le faire. Alors, Amphion exerça le pouvoir magique de sa lyre. Au son de celle-ci, les pierres le suivirent et, d'elles-mêmes, construisirent le mur. Par sa voix, son verbe, Amphion exerce un pouvoir magique sur les éléments naturels. Apollinaire l'invoque dans La Phalange nouvelle" "Nouveaux Amphions, nouveaux Orphées, les jeunes poètes dont je viens de vous parler forceront prochainement l'admiration, rendant sensibles à leurs accents, les pierres mêmes...." [9] et dans "Le Brasier":

Partant à l'amphion docile
Tu subis tous les tons charmants
Qui rendent les pierres agiles (O.P., 108)

Amphion qui a le pouvoir de bâtir des murs sans autre instrument que le verbe poétique s'apparente au ver Zamir qui n'a besoin d'aucun instrument pour construire un théâtre de feu:

Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre
Que construisit le ver Zamir sans instrument
[...]
Là-haut le théâtre est bâti de feu solide (O.P., 110)

Marie-Jeanne Durry a consacré un long article à Apollinaire et au ver Zamir dans la Table ronde où elle retrouve la légende qui a inspiré ces vers. Il s'agit d'un des mythes formés autour du roi Salomon. Quand celui-ci voulut édifier le temple de Jérusalem, il ne put utiliser d'instruments en fer car l'usage de ce métal en avait été interdit par Dieu à Moïse. Le roi, consultant les rabbins et

les démons sur lesquels il avait pouvoir, eut connaissance de l'existence du ver Zamir qu'il fit chercher. Celui-ci fendit et tailla les pierres du temple ce qui permit de le bâtir. Marie-Jeanne Durry écrit: "pour Apollinaire il est l'animal fabuleux symbolisant tout à coup la puissance créatrice, l'architecte de l'imaginaire. Bâtisseur il n'a même plus besoin de pierres, l'édifice qu'il érige est de feu." [10]

Amphion et le ver Zamir, comme Pierre l'apôtre du Christ, fournissent les matériaux avec lesquels se construit l'église de l'antéchrist: le théâtre de feu, de paroles.

Entre les deux extrêmes de l'échec et de la réussite, Apollinaire illustre les étapes de la quête initiatique dans le personnage d' Orphée qui occupe la place d'honneur dans son oeuvre. Apollinaire lui consacre le recueil du Bestiaire où il le met au zénith de la hiérarchie enchanteresse: "Orphée inventa toutes les sciences, tous les arts. Fondé dans la magie, il connut l'avenir..." (O.P., 33). Il donna même le nom d'orphisme à un mouvement pictural célébrant le règne du feu et de la lumière. Dans le premier poème du Bestiaire, Apollinaire dit à propos de la "'voix de la lumière'n'est-ce pas le dessin, c'est-à-dire la ligne? Et quand la lumière s'exprime pleinement tout se colore. La peinture est proprement un langage lumineux" (O.P., 33). Avec Orphée, Apollinaire trouve l'exemple parfait du poète-peintre qui sut allier la ligne du vers à celle du dessin ce qu'il illustre dans ce recueil où les bois de Dufy sont indissociables des

poèmes.

La légende d'Orphée nous raconte sa quête pour retrouver son amour perdu. Orphée entreprit une descente en Hadès afin d'y chercher son Euridyce morte. Seul parmi les hommes, il put entrer et ressortir des enfers sain et sauf grâce au pouvoir enchanteur de sa musique. Il charma tous les occupants de la demeure infernale mais il perdit Euridyce d'un seul regard au sortir de l'antre.

Au cours de sa carrière, Apollinaire écrivit un cycle de poèmes intitulés "Orphée" qui marquent les jalons de son évolution poétique. Il voulut faire de la légende d'Orphée le symbole de sa quête poétique. Comme lui, tout enchanteur doit subir un rite initiatique comprenant une mort et une renaissance pour pouvoir embrasser un instant le verbe divin et magique représenté par Euridyce. Orphée dut faire rupture totale avec le passé et la réalité humaine pour plonger dans le feu infernal. Il en revint avec le pouvoir de créer. Le poète orphique fait rayonner le feu volé des dieux dans son oeuvre picturale et poétique. Dans <u>Le Bestiaire</u>, Apollinaire choisit un genre ancien qu'il renouvelle tout en puisant dans deux arts: la gravure et la poésie-musique (Orphée était un "sublime poète [qui] jouait d'une lyre" [O.P., 33]).

La conquête orphique est tout aussi glorieuse que fugace. Aussitôt apparue dans le monde terrestre, Euridyce s'évanouit et Orphée se retrouve sans son amour. En redevenant homme, ce qu'il vient de prendre aux dieux lui échappe. Ainsi en est-il

de l'art. La ligne sur le papier n'enchante qu'un instant, le présent devient tout de suite passé et Orphée est condamné à refaire le voyage en enfer à perpétuité. En cela, il se rattache à Merlin : "car Merlin est aussi Orphée. Comme Orphée, il a une fiancée infernale qu'il faut [...] aller chercher dans l'Autre Monde...." (Markale, 183).

Apollinaire lie aussi Orphée à un troisième et dernier groupe d'enchanteurs dans le premier quatrain du Bestiaire où il évoque le maître des alchimistes, Hermès Trismégiste:

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre
(O.P., 3)

Dans les notes du recueil, Apollinaire cite ces lignes tirées du Pimandre: "Bientôt [...] descendirent des ténèbres un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière" (O.P., 33). Orphée et Hermès Trismégiste sont liés par leur culte de la lumière, mais aussi parce qu'Orphée "fut initié à l'alchimie par des métallurges de l'île de Vulcain qui furent, plus tard, adorés à l'instar des dieux et se nommaient 'fils du feu' ou 'théurges du feu'" (Renaud, 175).

Les alchimistes avaient pour but de tirer de l'or des métaux vils, l'or étant le symbole de la pureté absolue et de l'indivisibilité. Ils voulaient, par là, accéder à la connaissance divine, c'est-à-dire dépasser la multiplicité apparente du monde pour retrouver sa nature intégrale en réalisant l'union parfaite des principes masculin et féminin

par le mariage alchimique. Pour ce faire, l'alchimiste, avant de travailler sur les métaux, devait se purifier lui-même. A la transmutation de métaux correspondait une régénération de l'âme. Le Pimandre nous dit que "I saw how in my own spirit the light which consists of a countless number of possibilities became an infinite All.... "[11] Pour atteindre la fusion idéale des métaux, il fallait les placer dans l'athanor où ils étaient purifiés par putréfaction (comme Merlin) ou par le feu (comme Orphée). Ce 'tout infini', symbolisé dans la tradition enchanteresse par l'androgyne alchimique, Merlin et Viviane dans la maison de verre, Orphée et Euridyce à la sortie de l'Hadès, constitue le but ultime de toute poésie, la libération des limites imposées par l'espace et le temps dans un monde sans contraires. Tel est le dernier thème qui naît de l'image de l'enchanteur: la conquête d'un monde totalisant qu'exprime le langage poétique, car "la création serait à la fois [...] issue du chaos, et oeuvre du Verbe descendu du monde de la lumière." [12]

Les trois grands enchanteurs qui dominent les poèmes de 1908 "vont servir à Apollinaire pour sémantiser, par leur propre dynamisme signifiant, le thème de la création poétique."[13]Ils représentent les grandes étapes de la poétique de l'enchantement.

Le premier thème qui se dégage du mythe du magicien, c'est le thème du monde à l'envers. L'enchanteur rejette le monde des apparences qui l'entoure, ces fausses réalités. Il

est l'antéchrist, le fou des bois, celui qui refuse la multiplicité illusoire du réel pour s'isoler dans la nature ou dans son laboratoire alchimique afin d'y cultiver "les irréalités raisonnables" (O.Pr., 33). Il faudra donc voir quel sens Apollinaire va donner aux termes clés de fausseté et de vérité en cette année 1908 et définir l'enchanteur en tant qu'antéchrist.

Dans Pour une Poétique de l'imaginaire, Jean Burgos définit trois modalités de construction dynamique du texte ou schèmes structurants: le schème de conquête, le schème de repli et le schème de progrès. En choisissant l'enchanteur pour image archétype, Apollinaire se lance dans un schème de conquête, la conquête d'un monde d'irréalités et de faussetés par l'écriture poétique.

Le deuxième thème de l'enchantement, c'est celui de la quête à laquelle l'initié doit se soumettre chaque fois qu'il y a création. Il lui faut vivre un rite de mort et de renaissance car, seulement après avoir enterré le vieil homme, l'enchanteur peut-il renaître dans le Nemeton, la maison de verre hors de l'espace-temps où les opposés ne font plus qu'un. Cet espace totalisant est à l'origine d'un troisième réseau d'images dans les poèmes de 1908.

Dans le Nemeton, l'enchanteur obtient un langage magique. Le verbe poétique exprime le monde que le poète a trouvé de l'autre côté du réel au terme de la quête.

Dans son étude sur Le Haut-Langage, Jean Cohen met en

relief les particularités de la poésie en l'opposant à la prose. A la lumière de cet ouvrage critique, on peut voir comment les poèmes d'Apollinaire reflètent dans leur forme les images de la poétique de l'enchantement. Le haut-langage est nouveau: il est né d'une mort, celle du discours qui décrit le réel. Il est totalisant car délivré du système d'oppositions qui gouverne la prose. Il apparaît faux parce qu'il n'obéit pas à la logique humaine: il n'est plus langage d'information, mais langage d'émerveillement, "cette poétique très nouvelle consiste bien en cette transmutation du langage par laquelle la chose est donnée sous forme d'éprouvé" (Cohen, HL, 149). L'enchanteur peut ainsi "exprimer autre chose, ce visage émouvant du monde, cette couche d'expressivité, ce pathétisme des choses et des êtres" (Cohen, HL, 169). Par le langage, il transmet l'émerveillement à son lecteur et le fait participer à sa quête. C'est le but recherché par Apollinaire en 1908 quand il déclare "J'émerveille."

Une citation de Nietzsche "a man must be a liar in his heart but must above all be an artist" [14] met en relief la première caractéristique de la poétique de l'enchantement: la fausseté. Où est le mensonge et où est la vérité dans le monde des contradictions et des réalités trompeuses où vit le poète? A sa manière, le poète-enchanteur, tel que le conçoit Apollinaire en 1908, tente de répondre à cette question insoluble dans les poèmes et les écrits critiques qui font l'objet de notre étude.

Notes

1. Marcel Schaettel, Bachelard critique ou l'alchimie du rêve (Lyon: Editions L'Hermes, 1977), p. 59.

2. Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept contre l'image (Montréal: les Presses de l'Université de Montréal, 1977), p. 161.

3. Jean Burgos, Pour une Poétique de l'imaginaire (Paris: Editions du Seuil, 1982), p. 134.

4. Apollinaire changea le titre en 1910, "c'est alors qu'Apollinaire remplace le personnage de la marchande par celui d'Orphée...." (O.P., 1037).

5. Philippe Renaud, Lecture d'Apollinaire (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1969), p. 178.

6. Maurice Lefebvre, L'Image fascinante et le surréel (Paris: Plon, 1965), p. 98.

7. Nikolaï Tolstoy, The Quest for Merlin (Boston: Little, Brown and Company, 1985), p. 236.

8. Jean Markale, Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique (Paris: Editions Retz, 1981), p. 152.

9. Cité dans "Péripatétisme et amphionie: de l'esthétique d''Alcools'", Etudes autour d''Alcools' (Birmingham, Al: Summa Publications Inc, 1985), p. 178.

10. Marie-Jeanne Durry, Guillaume Apollinaire, 'Alcools' (Paris: Société d'édition d'enseignement supérieur, 1956-1964), p. 161.

11. Titus Burkhardt, Alchemy (Baltimore: Penguin Books Inc, 1974), p. 40.

12. Paulette Duval, La Pensée alchimiste et 'le Conte du Graal' (Paris: Librairie Honoré Champion, 1977), p. 37.

13. Marie-Louise Lentengre, Apollinaire et le nouveau lyrisme (Modène: Mucchi Editore, 1984), p. 72.

14. Cité dans Scott Bates, Guillaume Apollinaire (New York: Twayne Publishers Inc, 1967), p. 59.

CHAPTER 3
L'ENCHANTEUR: FABRICATEUR DE FAUSSETES

Les oeuvres critiques et poétiques de l'année 1908 ont toutes pour sujet la quête du poète-enchanteur et son aboutissement qu'Apollinaire appelle la "créature poétique" (O.C., III, 802). L'article sur Jean Royère et Les Chroniques d'art sont des réflexions sur cette quête dont les poèmes illustrent l'accomplissement.

Dans ces articles critiques, on peut isoler les quelques mots charnières qui définissent la poétique d'Apollinaire en cette année 1908. Ils développent des concepts déjà annoncés dans une oeuvre antérieure, L'Enchanteur pourrissant. Celle-ci est peuplée de mirages, faux dieux, divinités fausses et irréalités raisonnables. Pour éclairer le sens de ces termes apparemment contradictoires, il faut se référer à l'article sur Jean Royère de mai 1908 où Apollinaire met l'accent sur les concepts de vérité, de fausseté et de divinité dont les rapports délimitent le rôle de l'enchanteur. En juin 1908, il définira les trois vertus plastiques dans Les Chroniques d'art: la pureté, l'unité et la vérité ainsi que la nouveauté qui leur est liée (O.C., IV, 92).

Ce chapitre portera sur les trois termes clés de vérité, fausseté et divinité qui permettent de définir l'enchanteur

comme fausse divinité dont le but est de créer une fausseté enchanteresse, la seule vérité de "l'art le plus pur et le moins stérile" (O.C., III, 783). Les trois vertus plastiques dont l'étude sera le sujet des chapitres ultérieurs sont les qualités qui, selon le poète, doivent rayonner de la vraie créature poétique et témoigner de sa vérité artistique.

Chez Apollinaire, il n'y a pas de vérités et de faussetés clairement distinctes et incompatibles, mais plutôt des vérités fausses et des faussetés vraies, les deuxièmes finissant par remplacer les premières dans le monde de l'enchanteur. Cependant, ces vérités fausses et ces faussetés vraies apparaissent parfois dans les textes sous le même nom de vérité. Il faut donc discerner ces deux "vérités" différentes bien que liées.

D'une part, Apollinaire distingue la vérité éphémère du monde extérieur, celle que nos sens perçoivent et que la science prétend étudier objectivement, celle qui est pour chacun la seule vérité: "nous n'avons pas besoin de vérités; la nature et la science en ont assez qui nous portent malheur" (O.C., III, 783). Cette vérité n'est jamais satisfaisante car elle est en changement constant, le temps modifie les événements; ce que nous nommons réalité n'est qu'un concept fuyant que nul ne peut retenir et qui est sans cesse démenti: "chaque jour peut-être une volonté toute-puissante change l'ordre des choses, contrarie les causes et les effets et anéantit le souvenir et la vérité même de ce qui existait la

veille pour créer une succession d'événements établissant une nouvelle réalité. Et ces nouveautés sont le mensonge de l'ancienne vérité" (O.C., III, 802).

Par conséquent, ces vérités deviennent fausses, mensongères à mesure qu'elles sont reléguées dans le passé et rejetées pour des nouveautés qui les remplacent. Ces changements soulignent le caractère arbitraire des vérités scientifiques en mettant en doute la loi la plus élémentaire sur laquelle repose notre observation et notre étude de la nature: la règle des causes et effets. Et, dans "Les Fiançailles," Apollinaire se demande:

> Comment comment réduire
> L'infiniment petite science
> Que m'imposent mes sens (O.P., 133)

Il oppose, alors, à ces vérités scientifiques et naturelles, la vérité de l'art, l'une des trois vertus plastiques qui, écrit-il, "maintiennent sous leurs pieds la nature terrassée" (O.C., IV, 92). Au premier abord, cette vérité est une fausseté par rapport à la nature. Pourtant, elle lui succède et finit par la remplacer comme seule vérité: "la poésie de Jean Royère est aussi fausse que doit l'être une nouvelle création au regard de l'ancienne, quelle fausseté enchanteresse! Rien qui nous ressemble et tout à notre image! Jean Royère a rempli ainsi la première condition de l'art le plus pur et le moins stérile. La fausseté est une mère féconde" (O.C., III, 783). Plus loin, il dira de l'ouvrage poétique qu'il est "la fausseté d'une réalité

anéantie" (O.C., III, 802).

L'art, "triomphe de l'erreur et de l'imagination," s'impose tout de suite à nous comme une fausseté puisqu'il s'oppose à ce que nos sens savent de la nature. Bien qu'il se base sur une de ces vérités perçues par les sens, cette vérité n'est qu'un support, tout de suite disparu, oublié, et, il ne reste plus que la fausseté de l'oeuvre. Apollinaire illustre ce point par l'histoire de Narcisse qui veut saisir son reflet dans l'eau croyant y voir sa soeur jumelle morte qu'il ne pouvait oublier. L'ouvrage de l'artiste est ce reflet d'une vérité évaporée, devenue vague souvenir, mais cette image qu'il vient de créer dans son imagination devient pour Narcisse, une vérité "indéniable." La soeur nue de Narcisse est à la fois une fausseté, une erreur de son imagination, la trace d'un lointain souvenir mais aussi une création sans existence antérieure qui s'impose comme seule vérité nouvelle, car "le souvenir même a disparu. La comparaison est impossible" (O.C., III, 802). En cela, le poète a un pouvoir divin, puisque la fausseté de sa création a autant de vérité momentanée que les vérités de la nature: "Le poète est analogue à la divinité. Il sait que dans sa création la vérité est indéfectible. Il admire son ouvrage. Il connaît l'erreur qui anime sa créature, fausse au regard de nos visions mais qui présente aux puissances momentanées une vérité éternelle. Aussi, l'organisme d'une créature poétique ne contient-il pas moins de perfection que celui de celles qui tombent sous nos

sens" (O.C., III, 802).

Ainsi, pour un moment, dans son oeuvre, le poète exerce "sa propre divinité" de créateur. Comme un dieu, il se projette dans sa création qui cependant est une créature indépendante. Aussi, sa création est-elle à la fois "à notre image" puisque fondée sur une trace de vérité humaine, et dissemblable, "elle ne nous ressemble pas," elle constitue la fausseté d'une création inhumaine qui nous apparaît comme une nouveauté. Au moment de la création, l'enchanteur se tient au seuil de ces deux mondes, "sur la limite de la vie aux confins de l'art" (O.Pr., 191), et "sur la limite de l'art aux confins de la vie" (O.Pr., 194).

L'enchantement pour Apollinaire consiste donc à créer des faussetés vraies à partir de réalités anéanties et à les imposer à leur place. Et, c'est ce jeu de substitution qui s'opère dans toutes les oeuvres poétiques de 1908, où, tel Narcisse, le poète-enchanteur, remplace sans cesse une vérité fausse, car déjà disparue, par une fausseté vraie, celle de la créature poétique, qui acquiert la puissance de seule vérité et embrasse l'éternité dans cet instant poétique. C'est pourquoi il peut dire qu'"à la fin les mensonges ne me font plus peur" (O.P., 134).

Guillaume Apollinaire se disait être faussaire, fabricateur de faussetés, d'"un dieu, un faux dieu, un vrai joli faux dieu" (O.C., IV, 64). Ce dieu c'est à la fois l'ouvrage poétique et son créateur, la soeur de Narcisse et

le reflet de Narcisse, la forme de Junon qu'Ixion avait pensé voir dans les nuages et les centaures qui étaient nés de cette union avec un "fantôme de nuées." Ce faux dieu, fait en partie d'illusion, est un vrai faux dieu, car, non seulement la fausseté de la création a remplacé la vérité de la nature devenant la seule vérité, mais encore l'enchanteur, en vertu de sa force créatrice, est devenu un vrai dieu; il paraît "posséder le pouvoir divin."

Ainsi pour Apollinaire, il ne peut y avoir d'enchantement et de création que dans la fausseté, le poète-enchanteur est nécessairement un faussaire, un faiseur d'illusions, un mystificateur comme les critiques l'ont souvent nommé. En cela, il appartient de plein droit à la lignée des enchanteurs, puisque les ancêtres des chamans étaient connus sous le nom de "tricksters," ou "dupeurs" parce qu'ils jouaient des tours, trompaient les autres et créaient autour d'eux un monde d'artifices et d'apparences en se déguisant et en se masquant, et ils décrivaient "le monde inversé que les autres ne reconnaissent pas."[1] Ainsi, Merlin "se place en dehors de la société ... a quitté le monde des réalités trompeuses ... cherche la Réalité sous les apparences trompeuses de la vérité" (Markale, 195).

C'est ce premier aspect de l'enchanteur, le joueur de tours, le faussaire que ce chapitre va étudier tout en essayant d'abord de voir comment Apollinaire s'y prend pour effectuer ce jeu de substitution et quelles images, quelles

faussetés résultent des "réalités anéanties" dominant l'oeuvre de 1908. Ensuite, il faudra définir le poète en tant que fausse divinité, créateur à l'instar d'un dieu, ("Dieu et le poète créent à l'envi" [O.C., III, 783]) mais régnant sur un monde de mirages, de paroles.

La substitution des irréalités aux réalités disparues se joue à trois niveaux.

D'abord, il y a la fausseté de la créature poétique, qui, comme l'image de la soeur jumelle de Narcisse, se surimpose sur un reflet qu'elle finit par remplacer. Apollinaire reprendra souvent ce motif du miroir ou les images similaires du double, du masque, et du mirage, pour illustrer cette substitution qui est, entre autres, un thème de L'Enchanteur pourrissant et de plusieurs nouvelles de L'Hérésiarque et Cie.

Ensuite, l'enchanteur, fausse représentation d'une divinité anéantie dont il possède les pouvoirs créateurs, remplace celle-ci au sein du monde poétique, monde issu de son imagination et non plus perçus par les sens. Comme Narcisse, il est à la fois le créateur et l'acteur de son ouvrage.

Enfin, le moyen par lequel se perpétue l'illusion quand l'art en question est la poésie, c'est-à-dire, le langage, est lui aussi "faux et trompeur." En apparence semblable au langage prosaïque dont il utilise le même outil (les mots), il ne lui ressemble pas, les règles grammaticales habituelles y sont systématiquement subverties et la logique quotidienne semble s'effondrer. Au lieu de représenter la réalité

sensible, le langage poétique crée une nouvelle réalité, fausseté de cette réalité disparue; comme la peinture cubiste, la poésie n'est pas "un art reproducteur mais un art créateur" (CA, 356).

Avant de formuler sa définition de la créature poétique dans les articles de 1908, Apollinaire avait déjà illustré l'affrontement des vérités et des faussetés dans ses oeuvres en prose et, en particulier, dans les contes de L'Hérésiarque et Cie, recueil publié en 1910, mais dont la plupart des récits dataient des années 1902 à 1908. Apollinaire accordait à un de ces contes, "Simon Mage," une place privilégiée: "j'aime bien 'Simon Mage' difficile pour la plupart des gens. C'est la première fois qu'on se soit servi de façon aussi précise, scientifique même et aussi divine - des anges qui y jouent le vrai rôle pour quoi on les imagina" (O.Pr., 1127).

Dans cette nouvelle, Apollinaire se sert du motif du double pour montrer comment une fausseté, un mage trompeur, parvient à remplacer une réalité anéantie, l'apôtre Pierre. Les deux Simon qui s'affrontent dans ce conte ont des patronymes révélateurs: Simon Pierre, l'apôtre, personnage historique, pierre d'achoppement de l'église, représente la vérité sensible; face à lui, Simon Mage, l'enchanteur, le faiseur d'illusions, symbolise la créature poétique. Ils ont un prénom identique, mais leur deuxième nom contient tout ce qui les sépare. Le conflit qui les oppose dans le conte se termine par un renversement de situation où le vrai Pierre

est remplacé par son faux double, Simon Mage.

Dès son entrée en scène, dans les premières lignes du conte, la description de Simon Mage évoque la fausseté de cette créature: "... un homme aux cheveux noirs et frisés, à la barbe rousse et fine, à la face fardée, s'approcha du diacre Philippe..." (O.Pr., 130). Le maquillage sur son visage cache ses traits véritables. L'enchanteur n'est qu'un masque malléable qui peut prendre l'aspect que son imagination et celle de tous ceux qui le voient veulent lui donner. Sa "bouche peinte" (O.Pr., 131) ne peut prononcer que des mensonges; ainsi, le mage veut convaincre ceux qui l'écoutent de ses pouvoirs démiurgiques: "... à son dire, il commandait durement aux légions de démons et s'accordait avec des myriades d'anges..." (O.Pr., 131).

L'expression "à son dire" souligne que la foule a seulement les paroles du mage pour preuve. Simon sait que, pour imposer l'erreur de sa magie comme vérité, il lui faut la substituer à la science de Pierre, en utilisant celle-ci comme support. Voilà pourquoi, il se fait baptiser et il demande à son homonyme: "...Vendez-moi la science dont ma magie n'est que l'erreur!" (O.Pr., 132).

Il ne s'agit pas pour lui de créer du vrai, mais de créer du faux que chacun méprendra pour le vrai. Les mots magiques qu'il écrit à terre "ABLANATANALBA et ONORARONO" sont des palindromes qui "peuvent se lire indifféremment de droite à gauche et de gauche à droite..." (O.Pr., 132). Le mot et son

reflet ne font qu'un, on ne peut distinguer le vrai du faux. Ces deux palindromes ont le pouvoir magique de le transformer en double de Pierre, mais c'est un double de miroir, qui, comme les formules qui l'ont provoqué, est en même temps absolument semblable et absolument opposé. Simon Mage est devenu la fausseté parfaite de cette vérité qu'est Pierre:

> ... et, lorsqu'il se releva, les disciples virent devant eux la vivante image de Pierre, le chef des Apôtres, mais qui ne pleurait pas et disait:
> "Simon Pierre, je suis nul autre que celui que tu es, et nos noms sont les mêmes. Je vivrai aussi longtemps que l'Eglise où tu commandes. J'en deviens pour toujours le mauvais chef, tandis que tu en es le bon pasteur... (O.Pr., 133)

Le vrai faux dieu et le faux vrai dieu sont tellement identiques que chacun, l'empereur Néron y compris, s'y méprend: "... Et voyant s'avancer deux vieillards d'une ressemblance parfaite, Néron demanda: 'Lequel d'entre vous est ce Galiléen dont les miracles étonnent la ville?'" (O.Pr., 133).

Dès lors, un échange s'opère entre les deux Simons puisque Simon Mage se déclare être le seul faiseur de miracles et accuse Pierre d'imposture: "cet autre qui me ressemble n'est qu'un imposteur. [...] Mon art me donne le moyen de confondre ainsi ce silencieux" (O.Pr. 133). Et, Néron ne fait pas de différence entre les deux hommes qu'il considère comme des enchanteurs alors qu'au début du conte, ils étaient clairement des élus de Dieu:

"... Enchanteurs, faites des prodiges..." (O.Pr., 133)

Simon Pierre n'oppose que son silence et ses larmes aux discours de Simon Mage dont la supériorité s'affirme au fur et à mesure qu'il parle: "Pierre, voilà le moment où je te confondrai. Mon art détruira tous les enchantements de ton ignorance..." (O.Pr., 133). Cet art tout-puissant qui va détruire "les enchantements" de Pierre, ce sont ses paroles, dont la force persuasive va ensorceler la foule et lui faire croire aux miracles qu'il dit accomplir.

Simon Mage choisit de parodier grotesquement un fait miraculeux de la Bible: l'ascension du Christ.

> Et, Isda, qui est l'ange de la nourriture, s'avança et lui donna les forces nécessaires à l'accomplissement de son faux miracle; ensuite, Auhabiel, l'ange aimé de Dieu et préposé à l'amour, étendit ses ailes, et, prenant le mage par les cheveux, l'emporta vers les régions supérieures, tandis qu'Auferethel, qui est l'ange du plomb, retenait Simon, afin qu'il ne montât pas trop vite et perdît connaissance. (O.Pr., 136)

Les exagérations évidentes mettent en relief le caractère mensonger de ce spectacle. Pourtant ce "charme," ou "faux miracle" trompe le public tant qu'il dure. Bien qu'elle soit le résultat d'une illusion, l'ascension de Simon Mage est acceptée comme vérité par ceux qui y assistent jusqu'à ce que Pierre y mette fin:

> Mais, soudain, s'étant levé, Pierre rompit le charme d'un seul geste, et dans un silence auguste, s'écroula l'angélique et rayonnante majesté du Corps divin, pendant qu'avec un bruit d'argent et de soie, disparaissaient les myriades d'anges.... (O.Pr., 136)

On pourrait être amené à penser que le conte va se conclure par une victoire de la vérité divine sur la fausseté

enchanteresse. Mais, en un ultime coup de théâtre, on assiste à un renversement de situation où Simon Mage remet définitivement en cause la toute-puissance de Pierre:

> ... Et crucifié la tête en bas, par respect pour l'adorable position de son Maître, Pierre aux yeux brûlés par les larmes, Pierre sur le point de mourir, regardait un homme qui lui ressemblait s'avancer vers le bourreau auquel il demandait:
> "Combien me vendrais-tu le corps de ce supplicié?
> Et le bourreau répondait:
> "Etranger, ce martyr qui te ressemble est sans doute ton frère [...] Quand cet homme sera mort, tu emporteras le cadavre, afin que les croyants puissent l'honorer.." (O.Pr., 136)

Ce conte illustre, avant les textes critiques de 1908, la victoire de l'erreur et de l'imagination sur les vérités scientifiques. Le monde à l'envers du mage, faux double d'un apôtre, devient l'unique vérité alors que l'enchanteur s'empare jusqu'à la trace même de la réalité défunte: le corps de Pierre, qui, crucifié la tête en bas, n'est lui-même qu' un pauvre substitut de la vraie divinité.

Dans le poème "Les Fiançailles" de 1908, Apollinaire rejette le monstre formé par ses sens, symbole de cette réalité extérieure dont le poète doit toujours se défier:

> Monstre de mon ouïe tu rugis et tu pleures
> Le tonnerre te sert de chevelure
> Et tes griffes répètent le chant des oiseaux
> Le toucher monstrueux m'a pénétré m'empoisonne
> Mes yeux nagent loin de moi (O.P., 133)

L'ouïe, le toucher et la vue l'empoisonnent, car avec ses sens, il ne perçoit que les vérités éphémères de la nature.

En revanche, il cherche la vraie solidité dans une fausseté, son double, son ombre multipliée:

Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
Se multipliait en réalisant la diversité formelle de mon amour
J'admirerais mon ouvrage (O.P., 132)

L'ombre, ce reflet, est, comme dans "Onirocritique," créature, "ouvrage" du poète, et, créatrice, car elle réalise la diversité formelle de son amour dans ses doubles, quand elle se multiplie. A la fin du poème, le poète ne gardera que ce triomphe de l'erreur et de l'imagination:

J'ai tout donné au soleil
Tout sauf mon ombre (O.P., 135)

Le poète a fait le sacrifice de ses sens inutiles et monstrueux pour ne préserver que la source de la créativité poétique: son ombre, fausseté de sa réalité anéantie.

Dans les poèmes de 1908, la créature poétique n'est pas seulement représentée par le reflet ou le double, mais aussi par des entités masquées. Apollinaire et les peintres cubistes étaient fascinés par les masques, particulièrement ceux des tribus africaines. Celles-ci ont su préserver les rites fondamentaux de la tradition chamane où le port de déguisements et de masques a toujours fait partie de la mystification. Les masques permettent au "trickster" d'acquérir une identité nouvelle aux dimensions mythiques: "... the mask manifestly announces the incarnation of a mythical personage [...] For its part, the costume transubstantiates the shaman, it transforms him, before all eyes, into a superhuman being." [2]

Apollinaire, le faussaire, a suivi cette tradition.

N'est-il pas "né masqué?" [3] Et, "... son oeuvre constitue le récit émietté, frangé, cyclique, effréné, homogène des personnes dans lesquelles il s'est substitué. Apollinaire n'a personne derrière lui [...] N'étant personne, il est le masque, le grand substitué..." [4] Apollinaire en se couvrant du masque de l'enchanteur dans ses oeuvres, a pris ses distances vis-à-vis de la réalité extérieure, mais il s'est aussi transformé, comme les chamans, en un être surhumain dont la création est à l'instar de la divinité. Par le port du masque, il a aussi clairement indiqué que créateur et créature partageaient la même fausseté.

Le masque, bien que fait à l'image d'une vérité, est une fausseté puisqu'il crée une nouvelle persona pour celui qui le porte. Chez Apollinaire, il finira par remplacer totalement l'être qu'il couvre et, ainsi, par devenir la seule vérité.

Dans la nuit des "Fiançailles," "des accouchées masquées fêtaient leurs relevailles" (O.P., 129). Ces personnages ne sont définis que par deux qualités: ce sont des accouchées, elles viennent donc de donner la vie, de créer et elles sont masquées, c'est-à-dire fausses. Elles sont à la fois créatures et créatrices.

Dans "Le Brasier" c'est "l'avenir masqué [qui] flambe en traversant les cieux" (O.P., 110). L'avenir représente la future création couverte du masque de la fausseté, qui s'impose dans les cieux, domaine divin.

Plus tard, le narrateur "ose à peine regarder la divine

mascarade" (O.P., 110). Ici, ce divertissement dont les participants sont déguisés et masqués, est le spectacle donné par l'enchanteur dans le théâtre céleste. Apollinaire le qualifie de divin parce que, pure création, il remplace dans les cieux les vérités qui y régnaient. L'enchanteur crée un monde faux, scène où tous "les hommes, [lui y compris, ont] des masques de théâtre" (O.P., 92). Dans sa création, "il se donne le spectacle de sa propre divinité" (O.C., IV, 92).

Dans deux de ses dernières oeuvres, la créature masquée des poèmes du début du siècle réapparaîtra sous une forme plus stylisée: dans un poème des Calligrammes de 1914, "Le Musicien de Saint-Merry," et dans une pantomime de la même époque, A quelle heure le train partira-t-il pour Paris?. Le poète et sa créature y sont symbolisés par l'homme sans visage, "sans yeux sans nez et sans oreilles" (O.P., 188), sujet de nombreuses peintures de Giorgio de Chirico. Parmi ces tableaux, on trouve d'ailleurs un portrait de Guillaume Apollinaire. Non seulement, ce mannequin aveugle et sourd a complètement perdu ses organes des sens, ouvertures sur la fausse réalité, mais il n'est plus que masque. Ses traits et le souvenir même de son humanité ont disparu. Il est la parfaite "authentique fausseté" d'une réalité anéantie. Quant au faussaire qui l'a conçu, il est aussi faux que sa création puisqu'il a lui aussi l'aspect du mannequin.

Enfin, les "authentiques faussetés" peuvent prendre la forme de mirages bien réels comme c'est le cas dans une oeuvre

de jeunesse, L'Enchanteur pourrissant, qui développe tous les thèmes chers au poète. Celui-ci y apparaît sous les traits de l'enchanteur Merlin qui, victime des maléfices de Viviane, pourrit sous la terre tandis qu'autour de son tombeau, un monde où "tout est faux" (O.Pr., 1068) voit le jour: "des vols irréels passaient au-dessus de la tombe de l'enchanteur mort et qui se taisait" (O.Pr., 12). Alors que le premier chapitre emprunté au Lancelot en prose de 1533, donné par Philippe le Noir (O.Pr., 1075) suit assez fidèlement la légende médiévale, dans les pages suivantes, après la mort de Merlin, nous assistons à la naissance et au développement d'un ouvrage poétique totalement original au fur et à mesure que se multiplient les mirages autour de l'enchanteur. Ces mirages résultent de la collaboration de deux magiciens: la fée Morgane et Merlin.

La foule "folle et sage" (O.Pr., 1072) des faussetés qui défilent devant le cadavre pourrissant naît des sortilèges de la fée Morgane: "elle fit le geste logique qui déploie le mirage" (O.Pr., 16). Mais, celle-ci accède aux prières de Merlin qui lui demande de laisser une provision d'illusions à sa portée:

> LA VOIX DE L'ENCHANTEUR MORT
>
> Je suis mort et froid. Mais tes mirages ne sont pas inutiles aux cadavres; je te prie d'en laisser une bonne provision près de ma tombe à la disposition de ma voix. Qu'il y en ait de toutes sortes: de toute heure, de toute saison, de toute couleur et de toute grandeur.
> [...]

> Morgane entendit les paroles de Merlin. Elle n'osa répondre et posa près de la tombe, sans être vue par la dame du lac, une provision de mirages. (O.Pr., 17-18)

Le geste logique de la fée et la voix de l'enchanteur illogique s'unissent pour faire vivre ces mirages qui se manifestent sous la forme de créatures imaginaires ou réelles. Elles vont se succéder au tombeau de Merlin et emplir de leur présence et de leurs mots "la forêt profonde et obscure" (O. Pr., 12):

> LE HIBOU
>
> ... Qu'entends-je et que vois-je dans la forêt profonde et obscure? Tant d'êtres anciens et actuels. Par ma sagesse, cette nuit ferait le bonheur d'un antiquaire!
> Dans la forêt profonde et obscure se pressait une foule d'êtres beaux et laids, gais ou tristes. (O.Pr., 25)

La forêt noire qui, peu à peu, se peuple de mirages symbolise la page blanche du texte que le poète enchanteur remplit de faussetés. Ces illusions gardent l'aspect des personnages historiques, légendaires ou fantastiques qui les ont inspirées, mais elles ne leur ressemblent pas. Merlin, d'ailleurs, n'en est pas dupe : "il y a trop de personnages divins et magiques pour que je sois dupe de cette fantaisie de ma Noël funéraire [...] Maudite fantaisie de ma Noël funéraire!" (O.Pr., 28), pas plus que ne l'est Angélique: "Je naquis en Orient, mécréante et maudite et faussement vivante, tandis que maintenant je vis et je vous maudis, irréalités, car depuis j'ai été baptisée comme le fut l'enchanteur lui-même" (O.Pr., 32).

En mourant, Merlin et Angélique ont quitté le monde des vérités sensibles, monde où ils étaient "faussement" vivants pour accéder à un univers irréel, celui qui occupe le texte poétique. Dans ce monde de fantaisie, Merlin se donne le spectacle de sa propre divinité. Les mirages existent parce qu'il les a créés et, tant qu'ils sont là, ils sont la seule vérité:

> L'enchanteur avait à la disposition de sa voix les mirages laissés par Morgane. Il voulut en évoquer deux à la fois [...] Et la voix de l'enchanteur suscita les mirages de Salomon et Socrate (O.Pr., 67)

Quand Merlin renvoie les mirages, le monde se vide, le printemps défleurit, la mort s'installe avec la danse funèbre des mouches:

> Les mirages se dissipèrent. La dame du lac, qui n'avait pas entendu la voix de l'enchanteur, remarqua les mirages et entendit les voix lointaines. La libellule s'en était allée, la dame du lac lui attribua les apparitions sotadiques [...] Après le vol de la libellule amoureuse, c'est la danse des mouches. Les mouches sont aussi infernales que la demoiselle. Après leur danse, elles veulent des mets putréfiés et désirent la mort de tout ce qui se putréfiera. La danse des mouches est une danse funèbre pour toute mort ... (O.Pr., 68)
> La dame assise sur la tombe tiède de l'enchanteur songeait au printemps qui défleurissait pour finir. (O. Pr., 71)

Sans mirages, sans faussetés, l'ouvrage poétique ne peut plus exister: la dame s'enfuit "au fond du lac" (O.Pr., 72), l'enchanteur trépasse. Le texte s'amenuise, les lignes décroissant de sept à deux mots, et l'écriture finit par faire place au vide et à un silence semblable à la mort:

... Elle descendit
lentement la pente qui surbaigne l'onde
silencieuse, et s'enfonçant sous les
flots danseurs, gagna son beau
palais dormant, plein de
lueurs de gemmes
au fond
du lac (O.Pr., 72)

Cette typographie sous forme de triangle renversé pointe vers la gravure de Derain qui représente une tête de mort, se détachant sur un fond noir. Cette illustration et le squelette de la page précédente décrivent un monde moribond une fois qu'il est privé des mirages qui le peuplaient.

L'ouvrage, pourtant, comme le phénix, va renaître de ses cendres quand, en 1909, le poète enchanteur y ajoute un dernier chapitre. Le rêve d' "Onirocritique" représente l'ultime mirage de l'enchanteur dans lequel le créateur se joint à sa créature. Alors que dans L'Enchanteur, Merlin avait gardé ses distances vis-à-vis de sa création: il appelait les mirages de sa voix sortant de terre; dans "Onirocritique," il se fond à elle: on passe de la troisième à la première personne dans un récit sans dialogues: "les charbons du ciel étaient si proches que je craignais de me brûler" (O.Pr., 73).

Ce poème va proclamer la victoire totale de la fausseté poétique. A la fin, les doubles et les ombres, en se multipliant, réalisent "la diversité formelle" (O.P., 131) de l'ouvrage alors qu'ils envahissent l'espace entier de l'univers poétique:

"Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et dans la neige des montagnes" (O.P., 374).

Ce créateur qui, après avoir assisté à la mort du monde qu'il avait créé, le fait revivre dans une renaissance glorieuse à laquelle il participe rappelle le créateur biblique qui préside à la fin du monde dans l'Apocalypse. Cette comparaison n'est pas fortuite puisque, pour Apollinaire, l'enchanteur s'assimile à la divinité: "le poète est analogue à la divinité" (O.C., III, 802). Mais, de même que Simon Mage était la fausseté de l'apôtre Pierre, il est une fausse divinité, un antéchrist.

D'ailleurs, on peut considérer L'Enchanteur pourrissant tout entier comme une véritable "Bible à l'envers, à la fois négation et dérision de la vraie" (O.Pr., 1068), dont Merlin est le "Christ infernal" (O.Pr., 1068). Le conte reprend chaque épisode biblique pour en offrir une image négative et parodique. Par l'ironie, le poète-enchanteur met une distance entre lui et la création biblique: "je souris des êtres que je n'ai pas créés" (O.P., 132) écrit Apollinaire dans "Les Fiançailles." Pour lui, sa création présente une vérité aussi "indéfectible" que les créations divines, puisque "l'organisme d'une créature poétique ne contient [...] pas moins de perfection que celui de celles qui tombent sous nos sens" (O.C., III, 802). Le passage du temps ne rendra-t-il pas les

vérités divines aussi mensongères que les faussetés poétiques? Voilà pourquoi il est l'égal de Dieu: "triomphe de la fausseté, de l'erreur et de l'imagination, Dieu et le poète créent à l'envi" (O.C., III, 783). En souriant des êtres qu'il n'a pas créés, le poète se détache des créatures naturelles, ouvrage de Dieu, pour s'affirmer en tant qu'égal, créateur et faussaire.

L'enchanteur est le reflet de Dieu; il est à son image mais il ne lui ressemble pas; il est ombre là où règnait la lumière. Ainsi, Apollinaire dans L'Enchanteur pourrissant renverse toutes les données bibliques et annonce la suprématie de l'ombre.

C'est par amour pour les hommes que le Christ naît sur la terre et se sacrifie; c'est par amour pour une femme, Viviane, que Merlin se retrouve enserré sous la terre en train de pourrir. A l'enfant Jésus que les bergers et les rois mages, guidés par l'étoile, viennent adorer se substitue le vieillard Merlin sur la tombe duquel, en une Noël funéraire, défilent des faux santons (qui sont eux-mêmes des représentations des bergers de la Bible) et des esprits de faux rois mages menés par l'ombre:

> ... on remarquait trois fantômes de rois orientaux venus d'Allemagne, vêtus d'habits sacerdotaux et coiffés de la mitre.
>
> LES TROIS ROIS MAGES
> ... Cette nuit, c'est la Noël funéraire et nous le savons bien car si nous avons oublié la science des astres, nous avons appris celle de l'ombre en Occident [...] Nous sommes venus dans la forêt profonde et obscure guidés par l'ombre. (O.Pr., 25-26) [...]

> Après eux, vinrent des santons ingénus qui connaissaient déjà le sépulcre, à cause de l'ombre [...]
>
> LES FAUX SANTONS
> Guidés par l'ombre, l'ombre cimmérienne, nous t'apportons ce qui t'est inutile, fils de prêtresse: les mets savoureux.
> [...] A la vérité, cette nuit bienheureuse, c'est la Noël funéraire et la bonne volonté ne suffit plus à cause de l'ombre, car tu n'as pas fait briller de lumière.
> (O.Pr., 28)

Les rois mages, venus de l'Occident et non plus de l'Orient, ne sont que des ombres: des fantômes; les bergers, faux santons, sont doublement faux, et ils ont tous pour guide l'ombre cimmérienne. La scène de la nativité funéraire est une scène en négatif. Au lieu de l'or, de l'encens et de la myrrhe, les rois mages apportent de "réels" présents dignes du magicien à qui ils les offrent: les trois éléments du grand oeuvre alchimique. "Or, le faux Balthazar portait le mercure, le faux Gaspard portait le sel et le faux Melchior portait le soufre. L'ombre, au lieu de l'étoile, avait été un guide excellent, car tous les trois s'arrêtèrent devant le sépulcre, déposèrent leurs présents sur la pierre..." (O.Pr., 27-28).

Après sa mort, le Christ ressuscite dans un corps glorieux; Merlin, lui, pourrit, le corps rongé par les vers: "mon corps. mon pauvre corps, il est bon que tu pourrisses sous terre" (O.Pr., 48). Seule reste sa voix: "or, l'enchanteur était étendu mort dans le sépulcre, mais son âme était vivante et la voix de son âme se fit entendre" (O.Pr., 11). Alors qu'en Jésus, le Verbe divin s'était fait chair, avait pris forme humaine, en Merlin, le corps humain du

magicien se desagrège pour ne laisser en vie que le verbe, la voix qui créé les mirages. En se dégageant de ce corps réel, Merlin peut accéder au monde poétique et obtenir des pouvoirs extraordinaires.

Angélique, la seule irréalité raisonnable, est l'autre personnage qui vit à rebours plusieurs épisodes de la Bible, dont l'Annonciation et l'Assomption de la Vierge Marie. Elle assume ainsi le rôle "d'antévierge," elle est la moitié féminine de la divinité qui complète le personnage de Merlin, l'antéchrist. L'archange Michel lui annonce qu'"elle est damnée" (O.Pr., 35). Et, après que le choeur masculin l'a violée, des vautours emportent des lambeaux de sa chair dans le ciel: "les violateurs s'attristèrent et disparurent de la forêt profonde et obscure avec de longs cris lugubres. Sur le sol, dans la clairière gisaient les ossements épars de la violée dont les vautours avaient emporté la chair par-delà le ciel mobile" (O.Pr., 35).

Pour finir, elle connaît une fausse Rédemption puisqu'elle est damnée à la place de Merlin qui explique "mon âme est triste jusqu'à la mort à cause de ma Noël funéraire, cette nuit dramatique où une forme irréelle, raisonnable et perdue a été damnée à ma place" (O. Pr., 37).

> Cette explication retardée de la damnation d'Angélique, bien mystérieuse lorsque l'archange Saint-Michel l'a proclamée plus haut, nous fait atteindre soudain le sommet de cette farce dérisoire célébrée au tombeau de Merlin-Antéchrist: après la Noël et l'Epiphanie, puis l'Annonciation et l'Assomption à rebours, voici la Rédemption à rebours. Non seulement la damnation vient remplacer le salut promis par la mort. mais encore cette damnation se fait par personne interposée et frappe le seul être, sans doute, qui fût innocent (O.Pr., 1090)

Mais, ce renversement des épisodes bibliques représente bien plus qu'une simple "farce dérisoire" au but parodique. Apollinaire s'interroge sur le rôle du poète-enchanteur et sur son geste créateur. Si, comme il l'écrit, celui-ci ne peut s'accomplir que dans la fausseté, pour assumer pleinement sa mission de divinité faussaire, Merlin doit être un antéchrist et vivre "à rebours" l'expérience divine: "parvenu au sommet de l'arbre cosmique, Merlin, le druide-chaman, voit le monde de manière totalement inversée. Et, lorsqu'il vaticine, il décrit le monde inversé que les autres ne reconnaissent pas" (Markale, 151).

Merlin et Angélique sont, en apparence, les seuls morts du conte, parce qu'en fait, ils en sont les seuls vivants, les seuls êtres qui refusent de se laisser abuser par leurs sens et par les mensonges de la réalité. En mourant, ils se sont libérés des visions du monde extérieur; ils peuvent, alors, recréer, tels des dieux, leur propre réalité poétique. Autour d'eux, se multiplient les faussetés. Quand Angélique se sacrifie, en mourant au royaume des ombres: "je ne sais plus rien, tout est ineffable, il n'y a plus d'ombre" (O.Pr., 33),

Merlin y reste le seul être réellement "vivant." Dans "Onirocritique," Viviane étant retournée au fond du lac et Morgane au mont Gibel, Merlin demeure le seul enchanteur; il règne, et se multiplie en étendant le royaume des ombres à tout l'espace poétique.

Dans les autres oeuvres poétiques de 1908, la fausse divinité du poète-magicien s'exprime également par un renversements des croyances et pratiques religieuses.

Le Bestiaire, par exemple, est centré sur le personnage de l'enchanteur Orphée alors que les anciens bestiaires de l'époque médiévale dont il s'inspire, comme celui de Philippe de Thaün, étaient souvent d'inspiration mystique: "Philippe commence et finit sur un mode divin puisqu'il prend le Christ comme type; Apollinaire qui ne présentera que le type de l'homme commencera par un Orphée occultiste et finira par un Chérubin. De même, si le Christ revient à trois reprises dans l'oeuvre de Philippe, chez Apollinaire, Orphée revient quatre fois." [5]

Orphée comme tous "ceux qui s'exercent à la poésie ne recherche et n'aime rien d'autre que la perfection qui est Dieu lui-même" (O.P., 35). La divinité d'Orphée se manifeste dans sa création poétique; avec sa lyre, il "inventa toutes les sciences, tous les arts" (O.P., 33). Mais, Orphée est "fondé dans la magie" (O.P., 33) c'est-à-dire qu'il tient ses pouvoirs créateurs des sciences occultes:

Admirez le pouvoir insigne
Et la noblesse de la ligne
Elle est la voix que la lumière fit entendre
Et dont parle Hermès Trismégiste en son Pimandre
(O.P., 3)

Le récit de la création orphique du magicien se trouve dans le Pimandre et non dans la Genèse. Le patron des alchimistes, Hermès Trismégiste, en est le narrateur. A l'origine de la fausse comme de la vraie création se trouve la voix, le verbe. Mais, le pouvoir insigne de l'enchanteur réside dans la noblesse de sa ligne, c'est-à-dire de son verbe écrit par lequel il donne vie à une multitude d'êtres, sortis de son imagination.

La création orphique est aussi complète que la création divine puisqu'elle comprend des mammifères, des "rotifères, cirons, insectes et microbes plus merveilleux" (O.P., 15), des animaux marins et des êtres ailés. Orphée, leur créateur, préside à l'apparition de chaque nouvelle catégorie. Pour le temps du poème, il leur insuffle autant de vie que Dieu lors de la création; mais nés de l'erreur et de l'imagination, ces créatures peuvent aussi bien être imaginaires (les sirènes, le boeuf et le cheval ailés) que "réelles" (le chat, la tortue, le dauphin).

Dans le troisième poème , Orphée apparaît en faussaire sur la gravure de Raoul Dufy, il y est la copie parfaite, bien que renversée du Christ. Debout sur l'eau, reflet du ciel, il adopte une pose similaire à celle que les tableaux religieux prêtent au Christ. Revêtu d'une tunique blanche, il lève la

main comme s'il était prêt à prêcher. Sur un des poissons qui l'entourent, symbole religieux du Christ, le nom de Jésus Christ est inscrit en grec mais à l'envers.

L'emprunt d'Apollinaire aux textes et aux symboles religieux se poursuit dans les autres poèmes de 1908.

Dans les "Fiançailles," à la deuxième strophe, le poète fait allusion à la Vierge Marie et au Saint-Esprit.

> Une Madone à l'aube a pris les églantines
> Elle viendra demain cueillir les giroflées
> Pour mettre au nid des colombes qu'elle destine
> Au pigeon qui ce soir semblait le Paraclet (O.P., 128)

Le passage du défini "la" (il n'y a qu'une Madone) à l'indéfini "une," est une première atteinte au mythe chrétien, puisqu'il laisse supposer l'existence d'autres Madones, et, dans ce cas, il faudrait omettre la majuscule. L'image de prendre des églantines perd sa signification symbolique, car, elle est liée à un temps précis "à l'aube" et, demain, les églantines seront remplacés par des giroflées. Il y a renversement du mythe où c'est l'Esprit-Saint, le jour de la Pentecôte, qui descend sur la Vierge et les apôtres et qui, symboliquement, est représenté par une colombe. Dans cette strophe, c'est la Vierge qui destine des colombes au Paraclet. L'identité de celui-ci est d'ailleurs mise en doute par le vers: "Au pigeon qui ce soir semblait le Paraclet," par le verbe "sembler" et l'indication temporelle "ce soir" (et non pas toujours). La Madone du poème destine des colombes à un pigeon qui n'est peut-être pas le Paraclet. En déformant

systématiquement toutes les références chrétiennes, la strophe met en doute leur existence préalable et met en question leur valeur dogmatique. Le poète-enchanteur a recréé des concepts nouveaux à partir d'une référence disparue. Ceux-ci s'imposent comme seule vérité nouvelle à l'intérieur du poème.

Dans la quatrième strophe, le poète faussaire renverse la Nativité et Pâques:

> Un ange a exterminé pendant que je dormais
> Les agneaux les pasteurs des tristes bergeries
> De faux centurions emportaient le vinaigre (O.P., 129)

L'ange qui est censé annoncer la bonne nouvelle de la naissance du Christ, extermine les agneaux et les bergers, et les bergeries sont "tristes" au lieu d'être remplies d'allégresse. Quant aux centurions, qui, dans l'évangile, apportent le vinaigre au Christ crucifié pour le rafraîchir, dans ce poème, ils sont "faux" et ils "emportent" le vinaigre. Quant au "je," le poète-faussaire, il "dormait" ce qui sous-entend que ces événements sont le produit de ses rêves et de son imagination.

Le "je" des "Fiançailles," d'ailleurs, s'assimile lui aussi clairement à un antéchrist dont il vit la passion:

> Voici mon bouquet de fleurs de la Passion
> Qui offrent tendrement deux couronnes d'épines
> Les rues sont mouillées de la pluie de naguère
> Des anges diligents travaillent pour moi à la maison
> (O.P., 134)

Ici, la référence symbolique chrétienne des termes "Passion," "couronnes d'épines," et "anges" et détruite par la quotidienneté de "mon bouquet de fleurs," "deux" (au lieu

d'une ou la), "les rues," "à la maison," et le verbe travailler.

Dans "le Brasier," la référence religieuse a disparu parce que le renversement des faussetés et des vérités s'est totalement accompli et le souvenir même du vrai dieu s'est évanoui. Dans le vide du ciel, l'enchanteur, ici le ver Zamir, a remplacé la divinité, et, à la place d'un temple, il a construit un théâtre, lieu de l'illusion, de la fausseté et des masques:

> L'avenir masqué flambe en traversant les cieux
>
> Nous attendons ton bon plaisir ô mon amie
>
> J'ose à peine regarder la divine mascarade
> [...]
> Au-delà de notre atmosphère s'élève un théâtre
> Que construisit le ver Zamir sans instrument
> [...]
> Là-haut le théâtre est bâti avec le feu solide
> Comme les astres dont se nourrit le vide (O.P.,110)

Cette "divine mascarade" est le spectacle enchanteur que la Terre regarde et reflète dans les apparitions de l'île fictive de la Désirade et d'une ville marine:

> Quand bleuira sur l'horizon la Désirade
> [...]
> Puis le soleil revint ensoleiller les places
> D'une ville marine apparue contrement (O.P., 110)

Bien qu'il y ait une île antillaise nommée Désirade, le nom même contient la notion de désirer: celle que l'on désire mais qui n'existe pas; ce que renforce le verbe "bleuir." Quant à la ville marine, elle est "apparue;" ces deux verbes nous laisse supposer qu'il s'agit de mirages, de créations

imaginaires.

En haut, l'enchanteur a remplacé la divinité au centre d'un royaume de faussetés; en bas, l'enchanteur-poète assume le double rôle de spectateur-créateur face à sa création:

> Et voici le spectacle
> Et pour toujours je suis assis dans un fauteuil
> Ma tête mes genoux mes coudes vain pentacle
> Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles
> (O.P., 110)

Pour toujours, il assiste au spectacle de sa création dans un fauteuil, où son corps forme un pentacle. Le pentacle est une étoile à cinq branches, symbole des écoles gnostiques indiquant la toute puissance du magicien:

> Le pentacle, signe de la toute-puissance et de l'autocratie intellectuelle, désigne l'état d'un sujet qui ne dépend d'aucun autre destinateur en dehors de lui-même. Investi "pour toujours" du rôle de spectateur [...], le narrateur-pentacle assume la fonction complémentaire de créateur, le signe magique sert à réaliser le grand oeuvre [...] En tant que figure magique conférant le savoir et le pouvoir, le pentacle peut être rapproché du ver Zamir et de sa construction. [6]

De plus, le dernier vers, "les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles," rappelle l'épisode biblique du buisson ardent, où Dieu apparut sous forme de flammes pour parler à Moïse. Le remplacement de la divinité par l'enchanteur se poursuit à la strophe suivante où d'autres enchanteurs, déguisés en animaux, dominent les hommes:

> Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles
> Donnent des ordres aux hommes apprivoisés (O.P., 110)

Les mots "acteurs inhumains" et l'adjectif "nouvelles" indiquent bien qu'il ne s'agit pas de vraies bêtes, mais

d'enchanteurs, inhumains sous leur déguisement d'animaux, et qui montrent aux hommes apprivoisés le spectacle de leur création. En prenant l'aspect d'animaux, les enchanteurs renversent l'ordre de la nature: normalement, ce sont les hommes qui donnent des ordres aux animaux puisque Dieu leur a donné suprématie sur les règnes animal et végétal. Mais, la fausseté de la scène est double puisque ces bêtes sont, en fait, des acteurs qui jouent un rôle.

Dans cette strophe, Apollinaire s'inspire de la tradition chamanique: la transformation de l'enchanteur en animal est l'un des stades par lequel doivent passer les chamans durant leur initiation: "... the animals play a role [...] of recipients of the shaman's spirit, which enters their shadowy forms in order to pursue the dreadful journey inaccessible to mortal men."[7] Merlin et Orphée étaient tous deux "Lords of the Beasts," "animals and masters of animals" (Tolstoy, 196), qui ont, à un moment, adopté une forme animale. Se transformer en animal donne des pouvoirs exceptionnels, divins, car "apprendre le langage des animaux, en premier lieu celui des oiseaux, équivaut partout dans le monde à connaître les secrets de la Nature, et, partant à être capable de prophétiser ... Apprendre leur langage, imiter leur voix, équivaut à pouvoir communiquer avec l'au-delà et avec les Cieux..." (Markale, 182). C'est pourquoi, les "claires bêtes nouvelles" peuvent dominer et apprivoiser les hommes.

Ainsi, dans toutes les oeuvres de 1908, le poète-

enchanteur s'affirme comme fausse divinité, créatrice, dans l'ouvrage poétique, d'un monde de faussetés. Puisque les vérités naturelles sont constamment niées par le passage du temps, Apollinaire se refuse à les copier et les remplace par ses propres créatures imaginaires, ce qui le mène à rejeter la fiction et la narration traditionnelles et tous les arts représentatifs. Dans Le Poète assassiné, il oppose ainsi l'apparence, la copie à l'Art véritablement créateur:

> Il y avait encore dans l'atelier une chose fatale, ce grand morceau de miroir brisé, retenu au mur par des clous à crochet. C'était une insondable mer morte, verticale et au fond de laquelle une fausse vie animait ce qui n'existe pas. Ainsi, face à l'Art, il y a son apparence, dont les hommes ne se défient point, et qui les abaisse lorsque l'Art les avait élevés (O.Pr., 256)

L'entreprise de l'artiste qui se refuse à reproduire la nature telle quelle rappelle celle du héros de A rebours de Huysmans; le protagoniste de ce dernier, Des Esseintes "nurtures objects, images and situations designed to subvert the dominant notion of objectivity in the organization of appearances, and to replace it by constructing a world of artifice (or 'fausseté', to borrow Apollinaire's term) that subverts the distinction between perceiver and perceived, production and consumption."[8]

Apollinaire proclame sans cesse l'indépendance de l'oeuvre d'art par rapport à la nature dans ses articles sur la peinture cubiste. Il écrit, par exemple, à propos du peintre Georges Braque: "il ne doit rien à ce qui l'entoure. Son esprit a provoqué involontairement le crépuscule de la

réalité et voici que s'élabore plastiquement en lui-même et hors de lui-même la renaissance universelle" (CA, 60). Et, des Cubistes, en général, il dit qu'ils "peignent les objets non comme on les voit, mais comme on se les représente" (CA, 339). Il ajoute, "le cubisme authentique - ce serait l'art de peindre de nouvelles compositions avec des éléments formels empruntés non à la réalité de vision mais à celle de conception" (CA, 353).

Apollinaire maintient, tout au long de ses écrits critiques sur la peinture, que le but de l'art est de peindre non la réalité sensible mais la réalité imaginaire, cette authentique fausseté. C'est ainsi qu'en peinture, "Cubism [...] effects a fundamental break from the dominance of mimesis, and embarks on a radical rethinking of experience in relation to the observed object" (Mathews, 93).

En littérature aussi, pour Apollinaire, l'écriture n'est pas un simple moyen de communication ou de reproduction fidèle du réel, mais un acte créateur: "... le nouveau lyrisme se caractérise par une remise en question de la fonction communicative du langage, non plus convié à exprimer l'expérience extérieure du poète à travers la signification du discours, mais à créer un réel qui s'identifie à la poésie elle-même."[9] C'est l'écriture qui va créer de toute pièce la fausse réalité de l'ouvrage.

Pour ce faire, il lui faut se couper de la logique du langage prosaïque qui imite celle de la réalité. Puisque cette

réalité devient à tout instant mensongère, le langage qui la décrit est lui aussi mensonger. L'artiste doit donc avoir recours à un autre langage qui obéit à une logique antithétique à celle qui gouverne la prose, qui transgresse toutes les normes et remplace le code établi par un anticode. Seul un langage de la fausseté peut décrire l'univers imaginaire où l'antéchrist a pris la place de la divinité. Et, ce langage, c'est la poésie.

> les deux types ou pôles du langage sont caractérisés à partir de deux logiques antithétiques. La non-poésie relève d'une logique de la différence dans laquelle chaque unité est posée en relation avec ce qu'elle n'est pas, selon la formule de contradiction: A n'est pas non A. La poésie au contraire est régie par une logique de l'identité dans laquelle l'unité est posée en elle-même et pour elle-même selon la formule du principe d'identité: A est A. (Cohen, HL, 35)

Quand A se rapproche du non A, même dans les oeuvres en prose, la logique du discours se trouve fortement ébranlée.

C'est le cas du recueil L'Hérésiarque et Cie, où, dans l'un des contes, le simple Dormesan devient Baron D'Ormesan et crée un nouvel art qu'il nomme l'amphionie. Cet art consiste à promener un groupe de touristes autour de Paris en suivant une antiopée (un itinéraire). Or, ce tour d'un espace réel--Paris--devient trompeur, faux quand le langage s'en mêle. Le guide donne à des édifices quelconques le nom de monuments célèbres, les faisant ainsi passer pour ce qu'ils ne sont pas:

> Il [le baron] ajouta en indiquant la succursale du Comptoir d'Escompte:
> - Palais du Luxembourg, le Sénat.
> Devant le Napolitain, il dit emphatiquement:
> - l'Académie française.
> Devant le Crédit Lyonnais, il annonça l'Elysée (O.Pr., 197)

L'amphionie est bien un art poétique puisqu'elle se sert du langage pour transformer la réalité en une fausseté que les touristes acceptent comme réelle. En recevant le nom d'un autre bâtiment, chaque édifice, dans l'amphionie, devient autre chose, usurpe une nouvelle identité qui devient la sienne. Le souvenir de ce qu'il était originellement n'existe plus.

Ce même Dormesan, qui se dit polyglotte, a une belle peur quand, lors d'un voyage en Italie, il méprend le mot "lepre" (le lièvre) pour "lebbra" (la lèpre). Dans ces deux cas, les mots sortent de leur aire de signification pour devenir ambigus et trompeurs. On ne peut plus distinguer le A du non A, et, la réalité s'en trouve transformée.

De même, les formules magiques que Simon Mage écrit à deux reprises sur la terre sont des mots qui peuvent se lire dans les deux sens: "... il traça sur le sol les mots ABLANATANABLA et ONORARONO qui peuvent se lire indifféremment de droite à gauche ou de gauche à droite..." (O.Pr., 132), et "il traça sur le sol le mot d'ANATANA, qui se lit de droite à gauche et réciproquement" (O.Pr., 134). Le poète-enchanteur a choisi des palindromes parce qu'il est impossible de différencier l'origine de son reflet dans le miroir, l'endroit

de l'envers.

Dans le conte, L'Enchanteur pourrissant, le langage, en apparence prosaïque, a perdu complètement sa fonction d'instrument de communication. De même que l'ombre s'est remplie de mirages, "tous les mots [...] se sont changés en étoiles" (O.P., 130), ils ne représentent plus la réalité.

Merlin essaie, en vain, de communiquer avec les mirages qu'il a appelés, mais il ne reçoit jamais le pain qu'il demande: "Hélas! On a oublié le pain. Cette fantaisie magique est cruelle comme la volonté. Ils ont oublié le pain" (O.Pr., 29). Même des immortels et des sages, il ne peut rien obtenir.

Les derniers hommes qui viennent lui rendre visite sont les six immortels: Enoch, Elie, Empédocle, Isaac Laquedem, Simon le Magicien et Apollonius de Tyane qui ne peuvent ni répondre à ses questions, ni lui apporter le "pain pétri, le bon pain" qu'il veut. Ils n'ont que des paroles incompréhensibles, du "pain sans levain" (O.Pr., 63) et des miracles inutiles à lui offrir. Merlin refuse ce pain azyme qui rappelle l'hostie de la communion chrétienne, symbole de la divinité qu'il a détrônée. Puis, il se met en colère et leur ordonne de garder le silence:

> L'ENCHANTEUR
> ... Antidéluvien! Hermaphrodite! Juif errant! Volcanique! Magicien! Puceau! Vous n'êtes pas morts, vous êtes six comme les doigts de la main et un poignard dans la main, que n'agissez-vous pas comme la main qui poignarde? Hélas! il y a trop longtemps que vous n'êtes pas immortels
>
> APOLLONIUS DE TYANE
> Le silence rend immortel

L'ENCHANTEUR
Tais-toi silencieux! (O.Pr., 64)

Ce bref échange offre plusieurs exemples de la fausseté du langage qui n'est plus représentatif de la réalité sensible. Les phrases "vous êtes six comme les doigts de la main" et "tais-toi silencieux" n'obéissent pas à la logique du langage prosaïque, et bloquent les échanges normaux entre les personnages.

Des plus sages, Salomon et Socrate, Merlin n'obtient encore une fois que des formules vides. Hors contexte, les mots deviennent aussi faux que les mirages qui les émettent

> Et la voix de l'enchanteur suscita les mirages de Salomon et Socrate. Il leur dit: "Que préférez-vous?"
>
> SALOMON
> Rien ne vaut le c... d'une boiteuse
>
> SOCRATE
> Rien ne vaut le c... d'un teigneux (O.Pr., 67-68)

L'absurdité du langage utilisé par les plus sages indique que nous sommes sortis de la logique quotidienne et entré dans une nouvelle logique poétique où la vérité se trouve dans la fausseté.

Apollinaire s'exclamait à travers Croniamantal dans Le Poète assassiné: "je n'écrirai plus qu'une poésie libre de toute entrave, serait-ce celle du langage" (O.Pr., 258). Il proclamait par là la liberté de la poésie par rapport au système des oppositions et à la logique qui gouvernait le réel et le langage. Comme L'Enchanteur pourrissant en témoigne, le langage poétique s'est affranchi "tant du fonctionnement de

la pensée logique que des contraintes utilitaires du langage."[10] Cette libération des restrictions lui permet d'explorer la totalité des "possibilités nouvelles laissées inertes par l'usage habituel de la langue."[11] C'est pourquoi les yeux et les ombres, à la fin d'"Onirocritique" finissent par remplir tout l'espace et la statue mortuaire du poète Croniamantal, sculptée en rien remplit tout de son absence: "le lendemain, le sculpteur revint avec des ouvriers qui habillèrent le puits d'un mur en ciment armé large de huit centimètres, sauf le fond qui avait trente huit centimètres, si bien que le vide avait la forme de Croniamantal, que le trou était plein de son fantôme" (O.Pr., 301).

L'oeuvre d'Apollinaire, comme la tombe de Croniamantal, est pleine d'un fantôme, fausseté d'une réalité défunte qu'il ne représente plus. Elle crée sa propre réalité qui emplit le vide laissée par la mort de la réalité sensible et elle trouve son moyen d'expression dans le langage poétique. Mais, avant de devenir faussaire, le poète doit faire un sacrifice; pour atteindre le royaume des ombres, pour passer de l'autre côté du miroir, il lui a fallu échanger la réalité sensible pour le monde du fou, car, "avant tout, les artistes sont des hommes qui veulent devenir inhumains" (CA, 72). Et, c'est seulement "à travers la mort de ce que l'on considère comme réel qu'il est possible de récupérer la véritable réalité qui consiste dans le nouveau, dans l'inconnu" (Berry, 12). S'il veut obtenir le pouvoir d'émerveiller, l'enchanteur doit

passer par un rite d'initiation où il mourra au monde réel pour renaître à une réalité poétique toujours nouvelle. Apollinaire exprimera ce désir de renouvellement et de rupture quand il écrira dans "Zone": "A la fin tu es las de ce monde ancien" (O.P., 39).

Notes

1. Jean Markale, Merlin l'enchanteur (Paris: Editions Retz, 1981), p. 151.

2. Mircea Eliade, Shamanism (Princeton University Press, 1970), p. 168.

3. David Berry, The Creative Vision of Guillaume Apollinaire: a Study of Imagination (Saratoga, Calif.: Amna Libri, 1982), p.113.

4. Daniel Oster, Guillaume Apollinaire (Paris: Seghers, 1975), p. 7.

5. Anne Greet, Apollinaire et le livre du peintre (Paris: Lettres Modernes, 1977), p. 68.

6. Peter Froehlicher, 'Le Brasier' de Guillaume Apollinaire: lecture sémiotique (Paris: Lettres Modernes, 1983), p. 82.

7. Nikolaï Tolstoy, The Quest for Merlin (Boston: Little, Brown and Company, 1985), p. 150.

8. Timothy Mathews, Reading Apollinaire. Theories of Poetic Language (Manchester: Manchester University Press, 1987), p. 65.

9. Marie-Louise Lentengre, Apollinaire et le nouveau lyrisme (Modène: Mucchi editore, 1984), p. 46.

10. Marc Eigeldinger, Lumières du mythe (Paris: Presses universitaires de France, 1983), p. 182.

11. Jean-Pierre Roy, Bachelard ou le concept contre l'image (Montréal: les Presses de l'université de Montréal, 1977), p. 167.

CHAPTER 4
LA QUETE ENCHANTERESSE

Pour Guillaume Apollinaire, l'année 1908 est une période de changement (il cherche "un lyrisme neuf et humaniste à la fois" [O.P., 1060]) et de créativité poétique intenses. "Las du monde ancien" (O.P., 39), il veut imprimer une nouvelle direction à sa poésie. Dans ses oeuvres poétiques et critiques, il manifeste un désir de rupture avec "cette plate réalité à jamais circonscrite par nos sens"[1] et le langage qui la représente. En même temps, il exprime le besoin d'un renouvellement poétique, il veut chanter "la vie moderne du poète" (O.C., III, 828).

Dans ses écrits critiques sur la peinture cubiste, il décrit les qualités essentielles qui doivent rayonner de toute oeuvre artistique: les trois vertus plastiques qui sont la pureté, la vérité dans la nouveauté et l'unité. "La pureté et l'unité ne comptent pas sans la vérité qu'on ne peut comparer à la réalité puisqu'elle est la même, hors de toutes les natures qui s'efforcent de nous retenir dans l'ordre fatal où nous ne sommes que des animaux" (O.C., IV, 94).

La rupture d'avec la réalité sensible est la première étape de la création poétique puisqu'elle "seule se révèle capable de création vraie dans la mesure où elle vient déjouer

les mécanismes en place, qui ne peuvent répéter que du déjà vu, remodeler du déjà su, moudre au moulin du même [...] il n'est de création que dans la rupture" (Burgos, 191). Au moment où l'artiste "ne doit plus rien à ce qui l'entoure," où "son esprit a provoqué volontairement le crépuscule de la réalité [...] voici que s'élabore plastiquement en lui-même et hors de lui-même une renaissance universelle" (O.C. IV, 96).

Après s'être coupé de "l'ordre fatal où nous ne sommes que des animaux," le poète peut accéder à un univers inhumain, seul endroit où la création soit possible. Les artistes, écrit Apollinaire en 1908, sont "des hommes qui veulent devenir inhumains" et qui "cherchent péniblement les traces de l'inhumanité, traces que l'on ne rencontre nulle part dans la nature. Elles sont la vérité et en dehors d'elles nous ne connaissons aucune réalité" (O.C., IV, 94). Comme il ne peut pas trouver les traces de l'inhumanité dans la nature, le poète doit quitter ce monde pour les découvrir. Cette recherche n'est, cependant, jamais vraiment terminée et le rite de rupture doit recommencer chaque fois qu'il y a création, car, "on ne découvrira jamais la vérité une fois pour toutes. La vérité sera toujours nouvelle" (O.C., IV, 95). Toutes les oeuvres poétiques sont le résultat de ce processus de mort et de renaissance qui fait apparaître un monde nouveau, car, "pour le peintre, pour le poète, pour les artistes (c'est ce qui les différencie des autres hommes, et

surtout des savants), chaque oeuvre devient un univers nouveau avec ses lois particulières" (O.C., IV, 97).

Dans ces écrits, Apollinaire voit une fois de plus dans le poète moderne le descendant des enchanteurs. En voulant devenir inhumain, l'artiste adopte une attitude de rejet qui, dans les sociétés primitives, permet de reconnaître les chamans potentiels. Ainsi, selon Mircea Eliade, chez les Yakoutes, "one destined to shamanship begins by becoming frenzied, then suddenly loses consciousness, withdraws to the forests, feeds on tree bark, flings himself onto water and fire, wounds himself with knives." [2] Ces actions rituelles permettent à la tribu d'identifier les élus. Mais, comme pour le poète, ce refus initial de vivre selon les règles de la communauté ne suffit pas à faire un magicien du néophyte. Celui-ci, une fois son potentiel reconnu, doit se soumettre à des rites d'initiation qui permettent à l'initié de mourir au monde réel pour acquérir des pouvoirs surnaturels. Butler, dans The Myth of the Magus, constate que "disappearance and reapppearance is as common a rite in initiation as simulated killing and resurrection. Both are rites of transition, of passing from one state to another."[3] Le poète, dans sa quête de renouveau, doit lui aussi vivre cette initiation; comme Merlin, il "a compris que le paradis perdu ne pouvait être retrouvé qu'au prix d'une renonciation, le retrait du monde des réalités trompeuses, le grand écart..." [4] Ce paradis perdu, c'est l'oeuvre poétique, toujours nouvelle, toujours

unique.

A maintes reprises, Apollinaire a comparé l'entreprise artistique à la recherche alchimiste; le poète comme l'alchimiste doit s'isoler du monde pour se livrer à des activités magiques et ésotériques qui le mèneront au Grand Oeuvre: "plus tard, ceux qui étudieront l'histoire littéraire de notre temps s'étonneront que, semblables aux alchimistes, des rêveurs, des poètes aient pu, sous prétexte d'une pierre philosophale, s'adonner à des recherches, des notations qui les mettaient en butte aux railleries de leurs contemporains" (O.C., III, 905).

Comme les alchimistes encore, le poète est à la recherche du métal le plus pur: l'or du langage. Et, il ne peut l'obtenir que par l'action destructrice et purificatrice du feu; comme l'athanor est le symbole de l'opération alchimique, la flamme est celle de l'art: "la flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant. La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger à elle-même et transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint" (O.C., IV, 93). Dans l'athanor, le feu transforme les métaux vils en or; dans le brasier de l'oeuvre poétique, l'artiste transforme le langage et le monde anciens en poésie. Et, par cette opération, il atteint la pureté qu'il recherchait.

Apollinaire a d'ailleurs illustré ce rite de régénération par la mort rituelle du magicien ou par la purification des

métaux dans le feu de l'athanor alchimiste dans un conte de L'Hérésiarque et Cie, "la Rose d'Hidelsheim." Le héros, Egon, se représente les rois mages en "nécromants alchimistes": "il se les figura portant tous les trois de l'or. Quelques jours plus tard, il ne les vit plus que sous les traits et le costume de nécromants alchimistes transmuant tout en or sur leur passage" (O.Pr., 160).

Dans les poèmes de 1908, Apollinaire s'inspire de deux sources pour symboliser l'initiation, l'une chamanique, l'autre alchimiste. De la tradition chamanique, où le rite passe par la mort et la résurrection symboliques du néophyte[5] naîtra un réseau d'images de coupure, de décapitation, de mutilation, de démembrement ou d'éventration. Le poète trouvera sa deuxième source d'images dans la tradition alchimiste. En alchimie, la purification des métaux peut s'accomplir de deux manières: par la putréfaction, ("consider [...] the alchemical doctrine of purification by putrefaction, that the metals must die before they can be resurrected and truly live, that, through death alone are they purified,")[6] ou par l'action du feu, ("the amorphous material is burnt, dissolved and purified in order to be coagulated anew in the form of the perfect crystal.")[7]

A partir de l'image archétype de l'expérience alchimiste se développera tout un ensemble d'images commençant par le pourrissement du corps physique de Merlin dans L'Enchanteur pourrissant et s'étendant à tous les poèmes de feu dont de

nombreux vers illustrent la destruction sacrificielle dans les flammes du bûcher. Parfois, comme pour les images de décapitation, on doit faire appel aux deux champs de référence symbolique, chamanique et alchimique. Dans chacun des cas, les images de mort s'accompagnent souvent d'images parallèles de régénération.

Le discours poétique se modèle sur le message thématique: il ne peut y avoir de création que dans la destruction. Le langage apollinarien est le langage de la rupture. Morcelé, démantelé, illogique, inarticulé, libéré des règles imposées par la tradition, en cette année 1908 plus que jamais auparavant, il éclate pour mieux se renouveler. Et, langage magique, il finit toujours par incarner la troisième vertu plastique: l' unité.

"C'est en acceptant de mourir que le monde renaît, poétique et éternel"[8] écrit Philippe Renaud à propos de la poésie de 1908; pour obtenir le don d'émerveiller, le poète-enchanteur doit faire le sacrifice de sa vie, et accomplir un voyage initiatique au pays des morts, car, "le commerce avec les morts, symboles du passé, est essentiel à l'acquisition des pouvoirs magiques, des enchantements et de la force des paroles"(Renaud, 110). Ainsi, Orphée qui représente le poète dans Le Bestiaire, dut descendre chez les Ombres pour y chercher Euridyce et sa poésie en devint plus forte et plus pure. Et, Merlin, comme les chamans, fit ce voyage aux pays des morts quand il fut emprisonné par Viviane dans la maison

de verre. "In his ecstatic trance the shaman ascends the tree of life to the Other World - a journey said finally to have been undertaken by Merlin himself in a ritual of self sacrifice."[9] La légende de Merlin raconte qu'il vécut "a mysterious death embodying a kind of descent into the underworld with an invisible existence emprisoned in the air" (E. M. Butler, 104).

Dans "Les Fiançailles," Apollinaire évoque ce sacrifice de son existence passée:

> Jadis les morts sont revenus pour m'adorer
> Et j'espérais la fin du monde
> Mais la mienne arrive en sifflant comme un ouragan
>
> J'ai eu le courage de regarder en arrière
> Les cadavres de mes jours
> Marquent ma route et je les pleure
> Les uns pourrissent dans les églises italiennes
> [...]
> D'autres ont pleuré avant de mourir dans les tavernes
> (O.P., 130-131)

Dans chaque vers, les substantifs ou les verbes évoquent la mort: "les morts," "la fin du monde," "la mienne," "cadavres," "marquent la route," "pourrissent," et "mourir" ou le deuil: "je les pleure." Au désir de voir finir le monde dont il est las: "j'espérais la fin du monde," se substitue l'arrivée de sa propre mort. Le poète accomplit une rupture définitive avec son passé qui reste derrière lui. Ce sacrifice des jours anciens s'accompagne d'un renouveau de la nature et de la poésie. Dans la même strophe, alors que tout se meurt, partout des signes de création se manifestent:

> Les uns pourrissent dans les églises italiennes
> Ou bien dans de petits bois de citronniers
> Qui fleurissent et fructifient
> En même temps et en toute saison
> D'autres jours ont pleuré avant de mourir dans des tavernes
> Où d'ardents bouquets rouaient
> Aux yeux d'une mulâtresse qui inventait la poésie
> Et les roses de l'électricité s'ouvrent encore
> Dans le jardin de ma mémoire (O.P., 131)

Si la mort couvre les routes et les églises italiennes de cadavres, "en même temps," c'est le printemps "en toute saison" dans les petits bois de citronniers où tout fleurit et fructifie. Les tavernes abritent sous leur toit des jours moribonds mais aussi d' "ardents bouquets" et une "mulâtresse qui inventait la poésie." Au moment même où le poète dit adieu à son passé, la poésie est inventée. Sur la pourriture et les cadavres des jours anciens ont poussé les fleurs ardentes de cette nouvelle poésie. Et, il ne s'agit plus de la poésie du passé, mais d'une poésie des temps modernes: "les roses de l'électricité s'ouvrent encore dans le jardin de ma mémoire." Cette poésie combine l'ancien "jardin de ma mémoire" et le nouveau "l'électricité," la nature et la culture technique qui explose en ce début du XXe siècle, le statique et le dynamique, le charme de la fleur et le fonctionnel de l'énergie. Le symbole poétique du passé, la rose, y est renouvelé par son association avec une découverte technologique du présent, l'électricité.

La personne qui lui donne vie n'est pas un poète traditionnel, mais, un poète pour des jours nouveaux "une

mulâtresse," c'est-à-dire une femme, créatrice par excellence. Le choix de ce substantif souligne aussi l'importance du métissage pour cette poésie nouvelle où des éléments différents, voire même opposés (comme la nature et la technologie) se trouvent mêlés. L'acte créateur de la poétesse n'est pas statique, l'imparfait du verbe inventer souligne son caractère inachevé et évolutif. La nouvelle poésie va sans cesse refleurir au jardin de la mémoire.

Cette création ne pouvait s'accomplir que par la mort et l'oubli du passé et du langage qui le représentait. A la strophe suivante, alors qu'il ne connaît plus "l'ancien jeu des mots," le poète peut enfin admirer son ouvrage:

> Pardonnez-moi mon ignorance
> Pardonnez-moi de ne plus connaître l'ancien jeu des mots
> Je ne sais plus rien et j'aime uniquement
> [...]
> J'admirerais mon ouvrage (O.P., 132)

Seulement quand il a laissé mourir derrière lui la réalité ancienne et son langage, quand "il ne sait plus rien" des vérités de la science et de la nature; le poète, libéré des mensonges qui ne lui "font plus peur," peut-il aimer uniquement, créer son ouvrage et en admirer la splendeur.

Dans "Onirocritique," l'image symbole de la rupture, source de renouveau, est le fleuve-épée que le poète-enchanteur brandit à deux occasions. Apollinaire a formé un mot composé au double sens dont chaque élément est révélateur: d'un côté, l'épée, arme qui tranche, coupe, sépare ou tue; de l'autre, le fleuve, eau, élément originel de toute vie, de la

création qui lie et relie les morceaux coupés.

Une première fois, le fleuve-épée permet au poète d'assouvir sa soif: "arrivé au bord d'un fleuve je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra." Ensuite, il s'en sert pour disperser les mirages: "je brandis le fleuve et la foule se dispersa..." Et, enfin, pour conquérir sa liberté, le laissant prêt à faire le grand écart: "je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison" (O.P., 373). Plus loin, l'image du fleuve-épée est liée à la naissance d'hommes nouveaux: "Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin" (O.P., 373). Cette phrase contient la double allusion à l'épée: "brandissaient," "s'entrechoquaient," et à l'eau: "liqueur," "coulait," "pressoir," "fleuves," "bruit argentin." Ce liquide-liqueur évoque aussi le flot du sang de la vie. L'épée chez Apollinaire est à la fois cause et effet; elle est solide, tranchante, prête à couper le cordon ombilical qui relie au monde, mais aussi liquide, sang ou eau, dans lequel s'ébauche toute création.

Dans "le Brasier," les fleuves servent à réparer, à reconstruire une Terre déchirée, coupée. Les deux participes passés "déchirée" et "reprisée" évoquent la double force de destruction/construction contenue dans le fleuve/épée.

Terre
O Déchirée que les fleuves ont reprisée (O.P., 110)

Plus tard, dans un poème des Calligrammes, "les Collines," Apollinaire reprendra l'image, à peine modifiée, du glaive-fleuve, qui, en coupant, en séparant du monde ancien, fait naître des mondes nouveaux:

> L'esclave tient une épée nue
> Semblable aux sources et aux fleuves
> Et chaque fois qu'elle s'abaisse
> Un univers est éventré
> Dont il sort des mondes nouveaux (O.P., 176)

Le poète est cet esclave, condamné à baisser l'épée chaque fois qu'il veut faire apparaître des mondes nouveaux. Toute création demande une mort, et les mondes nouveaux sortent du ventre du monde occis. Le coup de l'épée nue est, en même temps, source de vie et de mort.

L'épée, symbole de la rupture-régénération, est aussi l'arme qui permet la mutilation du corps: décapitation, démembrement ou éventration. Or, dans la tradition chamanique, le démembrement des parties du corps était souvent inclus dans les cérémonies d'initiation. L'enchanteur subissait ce rite d'autosacrifice afin de se débarrasser du vieil homme, de renaître, totalement neuf, libéré de l'emprise du corps et de la tromperie des sens:

> Burial and dismemberment whose purpose was to demonstrate that the shaman's body had died, been utterly destroyed, and resurrected in a spiritual form ... Dismemberment, the breaking-up of the body preparatory to its reassembly and resurrection, was an extended method of liquidating the former persona, so ensuring that it was an utterly new being that arose again. (Tolstoy, 151)

Ainsi, Orphée fut-il mis en pièces par les femmes Thraces et le corps de Merlin se désintégra-t-il lentement sous la

terre.

La mutilation la plus caractéristique était la décapitation, qui symbolisait la renaissance du magicien; comme l'enfant nouveau-né, il arrive par la tête: "les chamans ont la tête coupée et les forgerons leur forgent des têtes nouvelles sur une enclume spéciale." [10] La légende d'Orphée contient un épisode de décapitation. La tête du magicien, après qu'il eut été dépecé par les Bacchantes, avait flotté sur l'Hébus continuant à prophétiser.

Les alchimistes, eux, se définissent comme ceux à la tête d'or, et, "on peut penser que c'est par le procédé chamanique que s'est opéré pour eux la substitution de tête" (Duval, 132). Dans le Pimandre, Hermès Trismégiste fait la distinction entre "l'homme qui est corps entier avec des membres et les dieux dont les signes visibles sont pour ainsi dire des têtes." [11]

La tête coupée est un motif qui revient fréquemment dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire, du célèbre dernier vers de "Zone" poème écrit en 1912: "Soleil cou coupé" (O.P., 44) aux écrits de 1908. Le plus souvent, les têtes coupées sont assimilées à des astres. Dans certains cas, le symbolisme alchimiste est évident quand l'astre est la lune ou le soleil (tête d'or).

Ainsi, la signification de l'image de la tête coupée varie d'un poème ou même d'un vers à l'autre, et, il convient de considérer chaque exemple séparément.

Dans "Les Fiançailles," l'image s'inspire du symbolisme alchimique. Au moment même où le poète met en doute la réalité sensible:

> Comment comment réduire
> L'infiniment petite science
> Que m'imposent mes sens (O.P., 133)

et veut se défaire de l'emprise trompeuse de ses sens , il prend conscience de sa divinité:

> Il vit décapité sa tête est le soleil
> Et la lune son cou tranché (O.P., 133)

Si son corps est encore sur la terre: "il vit décapité," il a perdu son ancienne tête. Il en a une nouvelle qui se trouve dans le ciel, formée d'astres. Cette tête-soleil et son cou-lune font de lui un démiurge androgyne qui unit les principes féminin (la lune) et masculin (le soleil):
"The Hermetic androgyne - king and queen at the same time - stands [...] between 'the tree of the sun' and 'the tree of the moon'" (Burkhardt, 150). Par la décapitation, le poète-enchanteur a accédé à un état semi-divin, acquis une nouvelle tête d'or "divine" alors que son corps reste humain. Pour le poète, cependant, la pure divinité à laquelle il aspire ne serait que tête, n'aurait jamais subi l'esclavage des sens, de la nature: "Et les astres intacts sont mes maîtres sans épreuve" (O.P., 133).

Dans "Le Brasier," c'est une tête à connotation toute négative qui apparaît. Elle s'apparente au passé mort. Le poète se pose ces questions rhétoriques:

Où sont ces têtes que j'avais
Où est le Dieu de ma jeunesse
L'amour est devenu mauvais (O.P., 108)

L'imparfait de "j'avais" et l'apposition "de ma jeunesse" indiquent que les têtes et le Dieu appartiennent à un monde révolu, devenu mauvais et dont le poète s'est détaché. Ce rejet du passé s'accompagne tout de suite d'un désir de renaissance: "Qu'au brasier les flammes renaissent."

Plus loin, le poète rencontre d'autres têtes coupées:

Les têtes coupées qui m'acclament
Et les astres qui ont saigné
Ne sont que des têtes de femmes (O.P., 108)

Il ne s'agit plus de la tête-mâle-soleil au cou de lune symbole du poète démiurge et androgyne que l'on a trouvé dans "Les Fiançailles," mais de têtes féminines qu'il juge inférieures. Le poète porte un jugement défavorable sur ces astres coupés et sanglants ce que dénote la négation légèrement méprisante "ne sont que des têtes de femmes." Les astres qui saignent par association avec le sang des menstrues deviennent des têtes de femmes. Le sang qui coule est souvent associé avec le principe féminin, comme le dit Merlin à la fin de L'Enchanteur pourrissant: "Elle, c'est... le sang répandu" (O.Pr., 71).

La tête coupée qui saigne représente le passé rejeté, mais aussi le pôle féminin passif, symbolisé en alchimie par la lune ou l'argent-vif, qui, lorsqu'il ne s'allie pas au principe masculin, s'écoule inutile: "...Quicksilver is also known as 'maternal blood' (menstruum), for, when it does not

flow 'outwards' and perish, it nourishes the germ in the alchemical 'womb' or athanor" (Burckhardt, 140).

Si l'on se réfère à la tradition hermétique, on retrouve les deux têtes évoquées dans ces poèmes dans les représentations de l'androgyne alchimique: un être mi-homme, mi-femme se tient sur un dragon et sa tête double, roi et reine, est dominée par un soleil. La partie masculine est rouge, à son côté croît l'arbre du soleil où pendent des têtes de soleil; la partie féminine est blanche, à son côté pousse l'arbre de la lune où sont suspendues des têtes de lune. Le soleil qui les couronne symbolise leur réunion, (Burckhardt, 150) et remplace les têtes séparées.

Dans "Onirocritique," le poète-enchanteur rencontre à deux reprises la tête de lune, perle blanche, symbole du principe féminin: "Elle m'apporta une tête faite d'une seule perle. Je la pris dans mes bras et l'interrogeai après l'avoir menacée de la jeter dans la mer si elle ne répondait pas. Cette perle était ignorante et la mer l'engloutit" (O.P., 372). La perle, "figure d'un anti-savoir rattaché au passé," [12] ne peut pas répondre aux demandes du poète-enchanteur et ce dernier la rejette à la mer, comme Merlin avait renvoyé la dame du lac dans son palais au fond du lac à la fin de L'Enchanteur pourrissant. S'il n'y a pas une décapitation à proprement parler, il y a rejet d'une tête-lune, unique, "faite d'une seule perle." Plus tard, le poète la retrouvera et elle est toujours aussi inutile et impuissante: "je

retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait" (O.P., 373). C'est alors justement, au vers suivant, qu'il brandit le fleuve-épée pour se couper définitivement du passé. Il y a donc deux têtes bien distinctes dans l'imagerie apollinarienne. D'une part, la tête incomplète que l'on coupe ou rejette, ou qui saigne inutilement, féminine, blanche comme les astres, la lune ou une perle, représente le passé ignorant, les têtes perdues de la jeunesse, la moitié féminine sans espoir de réunion. D'autre part, celle qui la remplace est la tête en or de l'alchimiste; soleil au cou de lune, elle représente le pouvoir acquis par le magicien après l'initiation, la force démiurgique de l'androgyne.

L'image de la tête décapitée, comme l'épée, offre ainsi un double sens de coupure et de renouveau.

Dans les poèmes de 1908, Apollinaire évoque une autre partie du corps suspendue et arrachée à son lieu d'origine: le coeur. Cet organe a toujours eu un rôle privilégié dans la poésie traditionnelle en tant que réceptacle des sentiments humains. Chez Apollinaire, les coeurs sont des objets bien concrets qui se trouvent toujours suspendus au milieu des citrons. Il y a, certes, une ressemblance physique entre le fruit et l'organe qui ont une forme semblable bien qu'inversée. Symboliquement, tous deux évoquent l'amertume, celui-ci par le goût, celui-là par les sentiments qu'il est censé éprouver. En se coupant le coeur, symboliquement, le poète se débarrasse d'une autre facette de l'expérience

humaine: celle de l'amour, qui devient chose du passé:

> Au petit bois des citronniers s'énamourèrent
> D'amour que nous aimons les dernières venues
> Les villages lointains sont comme leurs paupières
> Et parmi les citrons leurs coeurs sont suspendus
> (O.P., 128)

Dans cette strophe des "Fiançailles," tout indique que l'action d'aimer est finie: le passé-simple du verbe s'énamourer, les adjectifs "lointains" et "dernières," et les coeurs qui sont, maintenant, suspendus aux citronniers. Ce vers fait écho à un vers du "Brasier": "nos coeurs pendent aux citronniers."

A nouveau, l'image est double, l'arrachement et l'éloignement de l'organe s'accompagnent d'un sentiment de renouveau. Les coeurs, pendus dans les vergers qui fleurissent et fructifient dans "Les Fiançailles," s'assimilent aux citrons auxquels ils ressemblent et deviennent fruits. En mettant à distance l'expérience amoureuse, le poète est capable de lui faire porter du fruit, c'est-à-dire de la transformer en poésie. Par l'initiation, le poète échange une réalité humaine symbolisée par la tête ou le coeur contre une réalité merveilleuse et poétique: l'or du soleil ou des citrons. Comme l'alchimiste, il prend une matière première vile et la métamorphose en un "métal" des plus précieux.

Les images de mutilation isolent, souvent, une partie de la tête du poète: ses yeux qui, eux aussi, existent détachés de son corps: "mes yeux nagent loin de moi" (O.P., "Les Fiançailles," 133). En s'éloignant, ils prennent un nouveau

pouvoir; ils envahissent la terre, ils agrandissent la vision de l'enchanteur en l'étendant au monde entier: "... mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et sur la neige des montagnes" (O.P., "Onirocritique," 374).

Comme le chaman, le poète-enchanteur subit aussi le découpage de son corps, rite qui prend un caractère nettement sacrificiel dans les poèmes de 1908. Dans "Le Brasier," le vers "les membres des intercis flambent près de moi," fait allusion à l' histoire d'un martyr religieux. Le mot "intercis" qui signifie coupure est, d'après le dictionnaire de Trévoux, le surnom d'un homme, St Jacques d'Intercis, qui fut martyrisé en Perse au Ve siècle. On lui coupa les bras et les pieds, morceaux à morceaux (Froehlicher, 48). C'est ce sacrifice qui fit de lui un saint, c'est-à-dire un être surhumain.

Une image d'un dernier rite sacrificiel, l'éventration, dans "Onirocritique," souligne l'importance de cette épreuve, puisque le bourreau décide de prendre la place de la victime: "Un sacrificateur désira être immolé au lieu de la victime. On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D" (O. P., 372). L'éventration rituelle du sacrificateur fait naître le YOD des Hébreux, signe de la toute-puissance, de l'énergie créatrice, emblême divin du Verbe éternel. D'ailleurs

> la plus haute initiation, celle des sciences théogoniques et des arts théurgiques correspondait à la lettre JOD [...]
> Comme Moïse, Orphée réserva les sciences qui correspondent à la lettre JOD et l'idée de l'unité de Dieu aux initiés du premier degré, cherchant même à y intéresser le peuple par la poésie, par les arts et par leurs vivants symbôles.[13]

Celui qui a subi le découpage de ses parties corporelles a vécu le plus haut degré d'initiation et il fait partie d'un petit groupe d'élus, les grands initiés dont parle Edouard Schuré dans un livre qu'Apollinaire avait lu. Parmi eux, se trouvent Orphée et d'autres enchanteurs. De cette expérience devant la mort, l'enchanteur est revenu avec une puissance accrue: il "grandit subitement" (O.P., 372). Il peut désormais créer par le langage "des feux nouveaux des couleurs jamais vues mille phantasmes impondérables" (O.P., "La jolie Rousse," 313), et à travers l'art, la poésie, les offrir au peuple. Tel est le but de l'initiation chamanique.

Le séjour des enchanteurs dans l'autre monde qui leur permet d'obtenir des pouvoirs extraordinaires et d'acquérir un langage secret et magique est à rapprocher des expériences alchimiques qui constituent le deuxième champ de référence symbolique chez Apollinaire: "on ne manquera pas de mettre en parallèle cette chambre de crystal (où se trouve Merlin) avec l'athanor alchimique, cette cornue, parfois en terre, parfois en verre, où s'opèrent les transformations de la matière première du grand Oeuvre en vue de la préparation de la Pierre Philosophale" (Markale, 119).

Les rites initiatoires de chamans ont le même but que les expériences menées par les alchimistes dans leurs laboratoires. Tandis que les chamans vivent, en transes, la destruction de leur corps pour renaître spirituellement, les alchimistes cherchent à détruire l'apparence extérieure des métaux, leur enveloppe ou leur "corps" pour arriver à l'essence qu'ils pensent y trouver à l'intérieur afin de les transmuer en or. La transmutation, comme nous l'avons noté, peut s'accomplir de deux manières, par la putréfaction et par l'action du feu:

> La putréfaction est un stade indispensable à l'oeuvre alchimique: "Si donc on ne réalise pas la pourriture l'oeuvre alchimique sera vaine[...] Aucun être ne croît et ne naît si ce n'est après putréfaction."[14]

Dans L'Enchanteur pourrissant, Merlin subit cette première épreuve; il pourrit, rongé par les vers. Mais la lente dégradation de son corps est aussi source de fécondation: "tous les êtres parasites qui s'ennuient pendant la vie humaine se hâtaient, se rencontraient et se fécondaient, car c'était l'heure de la putréfaction. L'enchanteur maudit toutes ces hordes, mais connut que le travail qui consiste à dénuder la blancheur des périostes, est bon et nécessaire" (O.Pr., 48).

Beaucoup plus fréquente dans les poèmes de 1908 est l'image du feu développée au cours d'une année où Apollinaire vante l'action purificatrice et unificatrice de la flamme:

> La flamme est le symbole de la peinture et les trois vertus plastiques flambent en rayonnant. La flamme a la pureté qui ne souffre rien d'étranger et transforme en elle-même ce qu'elle atteint. Elle a cette unité magique qui fait que si on la divise, chaque flammèche est semblable à la flamme unique (O.C., IV, 93)

Les vertus qu'Apollinaire attribue à la flamme ont depuis toujours été reconnues par les magiciens et les alchimistes. Dans certaines tribus, l'initiation des futurs chamans passe par l'épreuve du feu:

> According to another conception, certain privileged persons whose bodies are burned, rise to the sky with the smoke [...] The Buryats believe this to be true of their shamans [...] "Fire", of whatever kind, transforms man into "spirit"; this is why shamans are held to be "masters over fire," [...] "Mastery over fire" or being burned are in a manner equivalent to initiation. (Eliade, 206)

Et, chez les Indiens d'Amérique, la fonction du calumet sacré que fument les prêtres se rapproche de celle de l'athanor; "the sacred pipe of the Indians is the prototype and guarantee of the highest dignity of man, his capacity to reconcile heaven with earth" (Burkhardt, 166).

En alchimie, le feu est l'outil essentiel du savant, "the most important element in the oven (the athanor in which the elixir is prepared) is the fire" (Burckhardt, 161), parce qu'il est "la voie royale pour atteindre à la connaissance des mystères de l'homme et de l'univers. Le feu lave et purifie, subtilise et illumine, opère toute résurrection."[15] Ces propriétés que Bachelard attribue au feu sont les qualités que, d'après Apollinaire, le peintre devait chercher à faire rayonner de ses tableaux.

Apollinaire croyait, comme les alchimistes et les magiciens, que "le feu sépare les matières et anéantit les impuretés matérielles. Autrement dit, celui qui a reçu l'épreuve du feu a gagné en homogénéité, donc en pureté." [16]

Tout ce qui est détruit par le feu devient feu, renaît feu, retrouve l'état originel qui a précédé l'apparition de toute vie, de la création de l'espace et du temps. A partir du feu, tout commence ou recommence: "au jour du Jugement Dernier, le monde sera jugé par le feu, et ce qui a été fait de rien par le Maître, sera réduit à nouveau en cendres, desquelles le Phénix produira à nouveau ses petits" (Dinniman, 112).

Dans le feu aussi, la multiplicité est réduite instantanément en unicité, "le feu a le pouvoir de réaliser la constitution d'un ensemble homogène à partir d'éléments divers" (Froehlicher, 14).

Apollinaire ne se limite pas à faire de la flamme le symbole de la peinture cubiste; son pouvoir s'étend sur toute l'oeuvre poétique de l'époque.

Il souligne le rôle du feu en poésie quand il choisit le terme alchimique, alcools, pour titre de son premier recueil de poèmes. Georges Duhamel lui reprocha l'hétérogénéité de cette oeuvre: "... il est venu m'échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont de la valeur ..."(Mercure de France, no 384, 15 juin 1913 cité dans O.P., 1041), alors que son titre, au contraire, en

soulignait l'homogénéité. En langage alchimique, l'alcool est "tout produit - poudre, liquide - d'une purification ou d'une distillation maxima" (Le Petit Robert). Or, la distillation est une opération qui s'accomplit au moyen du feu (Le Littré). Tel un alchimiste, Apollinaire a pris la matière brute c'est-à-dire le métal vil du langage courant, les éléments de la réalité, pour les purifier, les distiller, et enfin en tirer le crystal parfait du monde et du langage poétiques. Les produits de cette distillation sont les poèmes qu'Apollinaire nomme à juste titre des alcools. Le titre du poème "le Brasier" définit sa fonction: il est l'alambic, le four sacré où se déroule la transformation qui donne le jour au monde poétique. En 1908, celle-ci "est préparée par les thèmes du feu purificateur et du feu régénérateur, plusieurs fois développés dans L'Enchanteur, et qui reviennent dans les plus grands poèmes d'Alcools: "Le Brasier," "les Fiançailles" et "Vendémiaire;" seul celui qui a subi l'épreuve du feu, faisant ainsi disparaître toute trace du vieil homme, peut légitimement entreprendre cette conquête" (EP, CXXXVI).

Merlin, dans L'Enchanteur, voulait livrer le corps des morts à l'action du feu; il demandait "bêtes en folie, allez loin du Béhémoth sans origine et, je vous le dis, faites du feu, cherchez du feu, trouvez du vrai feu, et puis, si par bonheur vous en avez pu dérober, brûlez les cadavres" (O.Pr., 48).

Si les bêtes pouvaient dérober le vrai feu, comme

Prométhée, elles s'empareraient du pouvoir divin. Avec le feu, elles tiendraient l'outil qui permet de créer. Brûler les cadavres équivaut à immoler le passé mort et à retrouver, dans le feu, l'origine de toute création.

Plus tard, au début d'"Onirocritique," l'enchanteur lui-même, tel Icare, s'approche du feu céleste, mais il a peur d'accomplir le geste sacrificiel: "les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler" (O.P., 372).

Pourtant, l'enchanteur finira par vivre le rite de renaissance quand il rencontrera cent flammes en une sorte de Pentecôte. "Et quand la nuit fut complète, cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline" (O.P., 372). Apollinaire décrit une opération alchimique à laquelle participent les deux principes fondamentaux du Grand Oeuvre: les flammes, ou soufre, principe masculin créateur, permettent la procréation d'enfants mâles dont l'une des nourrices est la lune, mercure, symbole du principe féminin, et l'autre la colline ou la terre. La conjonction de ces éléments trouve son écho dans le Pimandre d'Hermès Trismégiste: "its father is the sun and its mother is the moon [...] its nurse is the earth" (Burckhardt, 196). L'acte créateur, la conjunctio, s'accomplit dans le Je du poète-enchanteur, son âme, le vrai athanor, "the real athanor - as far as the Great Work was concerned - was none other than the human body [...] from the 'methodic'

viewpoint of alchemy, the 'body' does not mean the visible and tangible body, but a tissue of powers of the soul which has the body as their support" (Burckhardt, 161). Purifié par les cent flammes, le Je donne vie à cent enfants semblables à lui-même comme autant de flammèches. Divisé, il reste unique. Parce qu'il a été touché par les flammes, le Je est devenu comme elles, feu, c'est-à-dire, source de création: il se multiplie en cent enfants mais il reste unique. Quand il tue ses doubles, il garde son pouvoir créateur: "ils m'y tuèrent quatre-vingt dix-neuf fois [...] je dansai à quatre pattes. Les matelots n'osaient plus bouger, car j'avais l'aspect effrayant du lion" (O.P., 373). Il est effrayant parce qu'il est devenu inhumain, et, il a pris l'aspect du lion qui, en alchimie, est le symbole du soufre ou du feu. Apollinaire illustre, ici, la théorie de la création artistique qu'il avait exposée dans "les trois vertus plastiques," en utilisant des symboles alchimiques. Ce passage reprend tous les éléments d' une allégorie alchimique de la création.:

> The lion is sulphur, which at first, as the essential part of the body seems rigid as a statue. It is awakened by the homage of Quicksilver and begins to roar. Its voice is its creative power. According to Physiologos the lion brings its still-born sons to life by means of its voice. It breaks the sword of reason, and the fragments of the latter fall into the fountain where it dissolves. (Burkhardt, 144)

Le lion qui danse à quatre pattes est soufre ou feu. Dans cette allégorie, le mercure dont la représentation symbolique est une licorne, animal lunaire, joue le rôle d'un catalyseur

dans la création. Le lion-feu fait renaître ses fils au son de sa voix, celle de l'enchanteur-créateur. Et, il casse l'épée de la raison qui tombe dans l'eau ayant recours à cette même épée-fleuve que le poète-enchanteur d'"Onirocritique" brandit à plusieurs reprises.

Le pouvoir démiurgique que le poète-enchanteur a acquis de son contact avec les flammes ne s'éteindra plus et lui permettra de dominer jusqu'"au plus beau des hommes." Cette expression rappelle la Bible où Lucifer défia Dieu. Dans "Onirocritique," l'enchanteur démiurge affronte le plus beau représentant de la réalité humaine qui le "prit à la gorge," mais, dit-il, "je parvins à le terrasser. A genoux, il me montra les dents. Je les touchai. Il en sortit des sons qui se changèrent en serpents, de la couleur des châtaignes et leur langue s'appelait Sainte-Fabeau" (O.P., 373).

A deux reprises, il est victorieux, et, les sons-serpents que son contact anime ont l'allure de flammes. Les serpents sont considérés "comme des animaux ignés" (Froehlicher, 104). Et leur langue s'appelle Sainte-Fabeau, comme la cinquième des sept épées de "La Chanson du mal-aimé." Cette épée est, elle aussi, "liée à l'ordre du feu" (Froehlicher, 104), puisque "chaque nuit c'est un flambeau" (O.P., 56). Comme "la flamme transforme cruellement en elle-même ce qu'elle atteint" (O.C., IV, 93), le poète-enchanteur transforme en langage poétique tous les aspects de la réalité qu'il touche, jusqu'à ce que, vers la fin du poème, "nulle créature vivante n'apparaisse

plus" (O.P., 374). C'est lui seul qui remplira de ses yeux ce monde inhumain où les ombres ont remplacé les hommes.

Les poèmes de feu, "le Brasier" et "les Fiançailles," développent de nombreuses constellations d'images à partir du feu alchimiste. Dès la première strophe du "Brasier", le poète se débarrasse volontairement du passé mort dans le feu du pyrée:

> J'ai jeté dans le noble feu
> Que je transporte et que j'adore
> De vives mains et même feu
> Ce Passé ces têtes de mort
> Flamme je fais ce que tu veux (O.P., 108)

Il s'agit d'un acte au caractère rituel, ce que soulignent l'adjectif "noble," et le verbe de dévotion "que j'adore." Le poète est une sorte de prêtre entièrement dédié au culte du feu sacré, "flamme je fais ce que tu veux" (O.P., 108), qu'il alimente de la réalité sensible représentée par le Passé avec une majuscule et les têtes de mort. Une variante de ce vers propose le mot "passé" qui le limiterait à celui du poète alors qu'il s'agit bien du "Passé," c'est-à-dire, de la fausse réalité.

Ce sacrifice s'accompagne bientôt d'une renaissance alors que le Passé se transforme en flammes:

> Où sont ces têtes que j'avais
> Où est le Dieu de ma jeunesse
> L'amour est devenu mauvais
> Qu'au brasier les flammes renaissent
> Mon âme au soleil se dévêt (O.P., 108)

Cette strophe évoque le rejet total du passé: "les têtes que j'avais," "le Dieu de ma jeunesse," "l'amour [...] devenu

mauvais," "mon âme au soleil se dévêt." Une fois accomplie cette rupture, le poète peut réaliser son voeu : "qu'au brasier les flammes renaissent." Dans la deuxième partie du poème, le narrateur se livre au rite de purification proprement dit qui permettra la renaissance. Le poète brûle dans le feu sacré de l'athanor:

> Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable
> Et les mains des croyants m'y rejettent multiple
> Innombrablement
> Les membres des intercis flambent auprès de moi
> Eloignez du brasier les ossements
> Je suffis pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices (O.P., 109)

Le sacrifice du poète ressemble à un sacrement religieux. Apollinaire a recours à un vocabulaire mystique: "à l'ardeur adorable," "les mains des croyants," "les membres des intercis." Comme le chaman, l'enchanteur-poète se livre à un acte d'auto-purification grâce auquel il se haussera au rang de divinité absolue. Tel le prêtre d'un culte, il est entouré de ses croyants qui l'aident à accomplir le rite. Leurs mains le rejettent dans les flammes où il acquiert une dimension surhumaine. A l'instar du narrateur d'"Onirocritique," touché par les flammes, il devient, comme elles, multiple; capable de transformer en lui-même tout ce qu'il touche. Apollinaire souligne l'importance de ce nouveau pouvoir en plaçant l'adjectif "multiple" en fin de vers et faisant de l'adverbe "innombrablement" un vers à part entière. Une fois son pouvoir décuplé, l'enchanteur peut régner seul sur le brasier; il veut qu'on en éloigne les ossements des intercis, ou autres

martyrs, puisque désormais, il suffit "pour l'éternité à entretenir le feu de [ses] délices" (O.P., 109).

Il brûle à jamais, comme Merlin qui, étant immortel de nature, était condamné à pourrir pour toujours. Dans le Pyrée s'accomplit ce rite de purification et de renouvellement que constitue l'acte de la création poétique. C'est un rite que le poète est condamné à répéter à chaque nouveau poème:

> Et les serpents sont-ils que les cous des cygnes
> Qui étaient immortels et n'étaient pas chanteurs
> Voici ma vie renouvelée
> De grands vaisseaux passent et repassent
> Je trempe encore une fois mes mains dans l'Océan
> (O.P., 109)

Les serpents, symboles du feu, sont immortels eux aussi. "Notons également la similitude explicitée entre 'la race' des serpents et celui 'qui ne peut pas mourir,' à savoir l'enchanteur Merlin qui fonctionne comme une figure du poète." [17] L'image masculine du feu qui a dominé toute la première partie du poème s'allie maintenant à celle, féminine, de l'eau, à la fois "image de l'éternité" (Froehlicher, Etude sémiotique, 63) quand il s'agit de l'Océan et symbole alchimiste. L'union de l'eau et du feu réalise le Grand Oeuvre.

Dans L'Enchanteur, Merlin cherchait à retrouver son unité perdue avec Viviane, la dame du lac, symbole de l'eau; dans "le Brasier," aussi, l'association du feu et de l'eau, des principes masculin et féminin, des serpents et des cygnes, du pyrée et de l'océan permettront le renouvellement constant des forces vitales et créatrices de l'enchanteur: "Voici le

paquebot et ma vie renouvelée" (O.P., 109). Mais, l'enchanteur devra toujours recommencer le rite s'il veut renouveler ses pouvoirs: "passent et repassent," "encore une fois." En d'autres termes, la poésie de 1908, renouvelée par le rite d'auto-sacrifice, n'est pas créée une fois pour toutes; Apollinaire devra entretenir à jamais le feu de la créativité pour que sa poésie soit toujours nouvelle.

En livrant sa vie, son oeuvre (le paquebot) au feu régénérateur, Apollinaire se démarque des autres hommes qui n'ont pas subi ces épreuves:

> Ses flammes sont immenses
> Il n'y a plus rien de commun entre moi
> Et ceux qui craignent les brûlures (O.P., 109)

Une fois de plus, le poète se distancie du commun des mortels qu'il finira par dominer quand, à la fin du poème, "des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles" donneront des ordres "aux hommes apprivoisés" (O.P., 110).

Lui se trouve, maintenant, à la source même de la création:

> Descendant des hauteurs où pense la lumière
> Jardins rouant plus haut que tous les ciels mobiles
> L'avenir masqué flambe en traversant les cieux
> (O.P., 110)

Il descend des hauteurs "où pense la lumière," où il a supplanté toute image divine. C'est là qu'il construira son oeuvre, le théâtre dont il assure la force créatrice en le bâtissant avec du "feu solide." Lui même préside à sa création sous la forme d'un buisson ardent: "les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles" (O.P., 110).

Le poète qui a vécu le rite d'initiation, l'épreuve du feu, connaît un sort semblable à celui de l'enchanteur pourrissant. Celui-ci est condamné à pourrir, celui-là à brûler, mais pour le poète-enchanteur, comme pour le chaman ou l'alchimiste, les trances extatiques de l'initiation sont toujours à recommencer, les pouvoirs magiques toujours à renouveler, le langage secret à redécouvrir. Le poète voudrait enfin savoir pour que sa quête pût s'achever; mais il ne peut connaître la vérité puisqu'elle est toujours nouvelle. Et, jour et nuit, comme le sphynx, il doit continuer à interroger et à revivre le rite:

> J'aimerais mieux jour et nuit dans les sphyngeries
> Vouloir savoir pour qu'enfin on m'y dévorât (O.P., 110)

Apollinaire renverse la légende du sphinx puisque, en fait, si la personne interrogée connaissait la réponse, elle était épargnée et le sphynx disparaissait. Lui, il aimerait être dévoré, mourir au lieu de continuer à brûler, mais, comme il est immortel, il demeure à jamais le spectateur-acteur de cette quête qui ne finit jamais. Il reste "le vain pentacle" comme Merlin était "l'enchanteur pourrissant," alliant la puissance du pouvoir créateur "pentacle," "enchanteur," à la vanité d'une quête humaine qui demeure un effort irrémédiablement incomplet, "vain," "pourrissant."

C'est ce drame paradoxal du poète démiurge, partagé entre sa nature humaine et les pouvoirs inhumains qu'il a acquis, que présente "Le Brasier." La quête pour trouver la vérité

passe par l'épreuve du feu où le poète, dans les flammes, trouve la pureté et le don de créer, où, multiple, il garde en même temps son unité. Cependant, le feu le consume aussi d'une faim qu'il ne peut jamais rassasier, puisque la mort lui échappe toujours. Il reste condamné à se renouveler sans cesse, à ne jamais atteindre le but de sa quête: "l'univers poétique d'Apollinaire, en perpétuelle transformation, en constant renouvellement, fondé sur l'ambivalence, est bien [...] un univers carnavalesque, où la Mort en tant que telle est toujours exorcisée." [18] Le schéma de la quête alchimiste et chamanique se répète dans "Les Fiançailles." L'enchanteur, descendant de Prométhée et d'Icare, se veut voleur de feu et de soleil:

> Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux
> Et porteur de soleils je brûle au centre de deux
> nébuleuses (O.P., 130)

Les trois dernières strophes de ce poème décrivent le sacrifice rituel qu'il vit sur le bûcher avec des enchanteurs de l'époque médiévale, les Templiers ou chevaliers du Temple:

> Templiers flamboyants je brûle parmi vous
> Prophétisons ensemble ô grand maître je suis
> Le désirable feu qui pour vous se dévoue (O.P., 136)

Dans le feu, comme Jacques de Molay, le grand maître des Templiers, il a obtenu le don de prophétie: "Prophétisons ensemble." Il ne connaît plus de limitations temporelles, appartenant simultanément au passé des Templiers, au présent du poème et au futur de la prophétie. Sur le bûcher du sacrifice, il a, lui aussi, subi le cruel pouvoir de

transformation de la flamme étant devenu "le feu désirable qui pour vous se dévoue." Et, ce sacrifice l'a libéré de l'emprise de la réalité sensible: "Liens déliés par une libre flamme Ardeur" (O.P., 136).

De cette mort rituelle qui lui a donné des pouvoirs inhumains, il regarde la chute de la réalité factice représentée par un oiseau mannequin:

> Je mire de ma mort la gloire et le malheur
> Comme si je visais l'oiseau de la quintaine
>
> Incertitude oiseau feint peint quand vous tombiez
> Le soleil et l'amour dansaient dans le village
> (O.P., 136)

Pour le poète, cette mort est un état suspendu, hors du temps, qui ne connaît pas de limites, d'où le présent intemporel "je mire." De même la rupture d'avec la réalité sensible, symbolisée par "l'oiseau de la quintaine," cet "oiseau feint peint," n'est jamais accomplie une fois pour toutes, ce que traduisent les imparfaits de "visais" et "tombiez." La renaissance qui, chaque fois, accompagne cette chute, quand "l'amour et le soleil dansaient dans le village," n'est jamais vraiment acquise. Le poète note, alors, que la décision de s'immoler au bûcher de l'écriture est périlleuse:

> Et tes enfants galants bien habillés
> Ont bâti ce bûcher le nid de mon courage (O.P., 136)

Le poète a le courage non seulement d'accepter cette mort au bûcher sans laquelle il n'y aurait pas de résurrection de ces pouvoirs créateurs, mais encore de répéter ce sacrifice chaque fois qu'il y a création d'une nouvelle vérité: "The poem is

always incomplete and always different. It posits an irreversible alterity; the poet can only try to overcome it by the writing of another poem, which in turn will require another, and so on." [19]

C'est pourquoi chaque poème du recueil Alcools est un athanor dans lequel se répète la rupture qui permet la transmutation de la réalité en langage poétique: "Cette substitution d'une réalité 'impondérable' [...] à l'autre vérité de plus en plus suspecte sitôt que mise à distance, va faire du texte poétique le creuset privilégié où s'opère la transmutation, sans doute, mais où se réalise aussi la coupure d'avec le monde ancien..."[20] Et, la vérité ne pouvant jamais être connue tout à fait, le rite de rupture doit se répéter inlassablement:

> Chaque fois qu'elle [l'épée] s'abaisse
> Un univers est éventré
> Dont il sort des mondes nouveaux (O.P., 176)

La transmutation s'opère à deux niveaux dans les poèmes: à celui des images qui expriment la rupture et la renaissance qui en découle, mais aussi, au niveau du langage, qui, pour se faire poétique doit, selon Apollinaire, créer un effet de surprise, ce "ressort de l'esprit nouveau" (O.C., III, 906). La nouveauté vient de la surprise qui naît de la rupture avec le déjà vu; pour Apollinaire "les poètes ne sont pas seulement les hommes du beau. Ils sont encore et surtout les hommes du vrai, en tant qu'il permet de pénétrer dans l'inconnu, si bien que la surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts

de la poésie d'aujourd'hui" (O.C., III, 907).

Pour le critique Jean Cohen, le discours poétique ne peut que produire un effet de surprise puisque la poésie est un anticode, basé sur un ensemble d'écarts et de déviations qui, en transgressant systématiquement les normes du langage prosaïque produit une rupture, et, donc, l'inattendu: "le langage 'normal' n'est donc pas le langage 'idéal'. Bien au contraire, puisque c'est sur sa destruction que repose l'instauration de ce que Mallarmé appelait 'le haut-langage'" (Cohen, HL, 21). L'apparition du haut-langage provient bien d'une destruction, d'une éventration: celle de la normalité.

Chez Apollinaire, la rupture du langage est double. D'une part, comme tout poète, il rompt avec le langage 'normal', prosaïque. De l'autre, il défie aussi les règles traditionnelles de la prosodie en rejetant "l'ancien jeu des mots" (O.P., 132). L'inattendu règne dans ses oeuvres où la discontinuité se traduit par les techniques du collage, du montage, du rapiéçage, ainsi que la juxtaposition de morceaux épars, le rejet de la ponctuation et l'emploi fréquent du vers libre. Partout, le texte éclate, se disperse, se regroupe plus tard, se défait et se refait; la poésie apollinarienne est un texte en explosion et en construction constante, condamnée, elle aussi, à ne jamais mourir ou stagner, à sans cesse se renouveler.

Même lorsqu' Apollinaire choisit de suivre un modèle ancien aux règles établies, comme c'est le cas dans Le

Bestiaire dont "l'organisation [...] découle en ligne droite des bestiaires médiévaux français qui ont tous comme source le Physiologus, oeuvre latine..."[21] son but est "de présenter, en utilisant et renouvelant plusieurs traditions littéraires, le thème du poète en train de fabriquer un univers imaginaire et nouveau autour de lui..." (Greet, 69). Dans cette oeuvre, la rupture provient de la dichotomie entre une forme ancienne et rigide mise au service d'une vision moderne. Apollinaire transforme une allégorie mystique en un éloge du poète divinisé et maître d'un monde neuf.

Dans Alcools, la première technique, et la plus évidente, de la rupture, c'est la décision qu'Apollinaire a prise de supprimer toute ponctuation . Il ne s'agit pas d'un geste hâtif et irréfléchi, mais d'un choix qui suit la logique de sa poésie et des idées exprimées dans ses écrits critiques: "pour ce qui concerne la ponctuation," écrira-t-il à Henri Martineau, "je ne l'ai supprimée que parce qu'elle m'a paru inutile et elle l'est en effet, le rythme même et la coupe des vers voilà la véritable ponctuation et il n'en est point besoin d'une autre" (O.P., 1040).

Alors que dans Le Bestiaire, Apollinaire restait fidèle aux quatrains à vers et rimes réguliers, dans Alcools, les vers libres et rimés alternent. Ainsi, dans "Les Fiançailles," les deux poèmes d'encadrement (O.P., 128 et 136) sont formés de quatrains et tercets en alexandrins réguliers et rimés alors que le reste du poème est en vers libres, non rimés.

Dans "Le Brasier," le schéma métrique traditionnel de la première partie est suivi d'une rupture en vers libres à la sixième strophe. La rime retourne aux quatre premiers vers de la septième strophe consacrés au passé pour redisparaître avec le vers de la rupture et du renouveau: "Voilà ma vie renouvelée" (O.P., 109). Dans la dernière partie, les rimes retournent dans certains vers:

> Et le troupeau de sphinx regagne la sphingerie
> A petits pas Il orra le chant du pâtre toute la vie
> Là-haut le théâtre est bâti avec le feu solide
> Comme les astres dont se nourrit le vide (O.P., 110)

Cette fois, ce sont des rimes plates et non plus croisées comme au début du poème.

"Onirocritique" qui est un poème en prose concluant un conte contient une chanson en quatrains de vers réguliers. Ce mélange de respect des règles prosodiques et de défi évident de celles-ci augmente l'effet de surprise et d'inattendu. Les poèmes vacillent entre le vers libre et le vers traditionnel rimé à forme fixe, ce qui est source de renouvellement.

Une autre rupture plus subtile domine Alcools, celle de l'"intratextualité." Apollinaire se fait des emprunts à lui-même. Il colle, intègre des bribes d'un texte à un autre, ce qui contribue à l'éclatement du discours poétique. Il utilise

> ...la technique du rapiéçage qui voit d'anciens morceaux insérés dans des textes nouveaux; qu'il s'agisse de la juxtaposition brutale de strophes et des périodes ou de l'enchaînement des images dont chacune est isolée au mieux de celles qui l'entourent comme pour la renforcer dans son autonomie: dans tous les cas, c'est bien une vision éclatée qui nous est proposée.
> (Burgos, "les Chemins...," 61)

Cette vision est aussi une mise en oeuvre poétique des principes alchmiques et chamaniques.

Des textes qui font l'objet de cette étude, L'Enchanteur pourrissant fut en formation de 1899 à 1909 avec de multiples remaniements et une première publication en 1904. Après celle-ci, il expurgea le texte de longueurs et maladresses et y rajouta le premier chapitre, emprunté à un Lancelot en prose du XVIe siècle, et le dernier, "Onirocritique," qui "n'a jamais été écrit pour servir de fin à L'enchanteur pourrissant [...] c'est après coup qu'il a reçu cette destination" (O. Pr., 1070). C'est un premier exemple notable de composition par assemblage et bricolage utilisant des morceaux hétérogènes venus de sources différentes qui finiront par former un tout homogène dans le creuset du texte.

Le texte du Poète assassiné nous est parvenu après "six oeuvres antérieures abandonnées avant leur achèvement," et il comprend "trois passages tombés de L'Enchanteur pourrissant." [22] Même les textes les plus courts sont formés de pièces rapportées. Ainsi, un poème intitulé "Le Printemps" a donné ses trois premières strophes aux "Fiançailles" et la dix-septième avec quelques variantes au "Brasier" (O.P., 1134).

Si l'on ajoute qu' Apollinaire renonça à ordonner Alcools de manière chronologique (il commença par son poème le plus récent) ou thématique, on comprend mieux le reproche de Georges Duhamel: "... il est venu m'échouer dans ce taudis une foule d'objets hétéroclites dont certains ont de la valeur, mais dont aucun n'est le produit de l'industrie du marchand même. C'est bien là une des caractéristiques de la brocante: elle revend; elle ne fabrique pas..." (O.P., 1041). Le brocanteur qui rapièce ensemble des rebuts pour en faire du neuf rappelle l'image du corps en putréfaction de l'enchanteur qui donne vie à un foisonnement de parasites. Dans cette poétique de l'hétérogène, les textes meurent et se regénèrent dans une "combinatoire dynamique toujours en mouvement, tapisserie de Pénélope toujours à faire et à refaire, il [Apollinaire] ne connaît pas de véritable achèvement..." (Décaudin, 36).

Ce kaléidoscope de textes composés à des époques différentes qu'Apollinaire recombine inlassablement est un premier facteur de renouvellement du discours poétique par la dispersion et la rupture. Un autre facteur qui prendra plus d'importance dans les oeuvres postérieures à 1908 est l'éclatement du texte sur la page en une mosaïque de mots, syllabes ou onomatopées, comme c'est le cas pour de nombreux poèmes de Calligrammes. Pourtant, déjà en 1908, le morcellement du vers est amorcé, non seulement par le manque de ponctuation ou les fluctuations de la rime qui apparaît et

disparaît, mais surtout par la juxtaposition d'images isolées, découpées et éparpillées comme les membres du poète. Et, "ce découpage, essentiel déjà en lui-même, se voit encore bien renforcé, redoublé par le contenu propre des images." [23] Ce démantèlement de la phrase correspond au démembrement du corps de l'enchanteur dont les parties--le coeur, la tête, les yeux--sont disséminées tout au long des poèmes .

Une strophe du "Brasier" illustre ce rapport entre le découpage des images et leur contenu:

> Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles
> Donnent des ordres aux hommes apprivoisés
> Terre
> O Déchirée que les fleuves ont reprisée (O.P., 110)

Le premier vers juxtapose noms et adjectifs en un syntagme nominal formé de cinq éléments. Le mot "Terre" se trouve rejeté et isolé au milieu du troisième vers. Deux images qui ne sont pas reliées par le sens--la terre déchirée et reprisée et les bêtes qui donnent des ordres aux hommes-- sont en apposition. Le contenu de l'image de la terre déchirée à plusieurs endroits et reprisée par les fleuves, renforce encore l'impression d'éparpillement. Comme la terre, le poème, déchiré en morceaux, a été reprisé, les mots sont juxtaposés par le fleuve de l'écriture. Ce fleuve qui sépare quand il est glaive sert aussi à raccorder les éléments dans un assemblage qui change constamment.

Dans le poème en prose "Onirocritique," les images se succèdent sans ordre logique apparent: "....J'y vis quatre I,

quatre O, quatre D. On nous servit de la viande fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé. Des singes pareils à leurs arbres violaient d'anciens tombeaux..." (O.P., 372). Aucune conjonction de subordination ou de coordination ne relie ces bouts de phrase qui se contentent de coexister. Dans l'ensemble de ce poème, les seules conjonctions utilisées sont les plus banales: "et," "mais," et parfois "car," ou "cependant." Il semble difficile de justifier leur emploi, souvent aléatoire, pour éclairer le sens du texte. Ainsi, "les monarques s'égayaient. Et les femmes ne voulaient pleurer aucune mort," et, "Deux animaux dissemblables s'aimaient. Cependant les rois seuls ne mouraient point de ce rire et vingt tailleurs aveugles vinrent..." (O.P., 372).

Ce manque d'articulation logique provoque le règne de la discontinuité dans tout le texte, formé de phrases courtes, apparemment sans lien les unes avec les autres. Comme dans Les Illuminations de Rimbaud, "the words are familiar, the phrase they form can be understood, taken two at a time, but beyond that there is total uncertainty. Between the islets of words there is no real communication, for lack of any reliable syntactic bridge." [24] Chez Apollinaire, comme chez Rimbaud, le fil de la communication logique s'est rompu; en quittant le monde de la réalité sensible par l'initiation, le poète a laissé derrière lui la sémantique traditionnelle. Il y a gagné un langage magique, qui, pour le néophyte, s'apparente à celui du fou. De l'autre côté du rite de mort et de renaissance

règne le verbe poétique. Le langage qui n'a plus besoin de signifier la réalité devient, alors, son propre message. Les authentiques faussetés témoignent d'"une réalité éprouvée dans son appartenance au langage" (Burgos, Pour une Poétique, 27), alors que les fausses réalités traduisaient la perception du réel sensoriel dont l'enchanteur s'est coupé.

Apollinaire suit la lignée de Rimbaud qui, avant lui, avait découvert "language in its autonomous functioning--disfunctioning--freed from its expressive and representational obligations, where the initiative has been given to the words themselves; he has found (that is invented), a language, and, following Höderlin, has bequeathed the discourse of schizophrenia as a model to twentieth-century poetry" (Todorov, 237).

Après avoir passé une saison en enfer, après avoir subi le rite d'initiation, après être mort au monde, le poète enchanteur est rené dans un univers nouveau avec ses lois particulières, symbolisé par la maison de verre de Merlin, le nemeton ou monde de l'unité. Il a conquis, par une écriture, le monde des irréalités, que représente le jardin d'Avalon où les pommiers enchantés "chantaient, sifflaient et mugissaient," et que, seul, peut exprimer un langage merveilleux: "le chant des champs labourés était merveilleux" (O.P., 371). Le poète-enchanteur a retrouvé la fonction que les fous avaient dans la société médiévale; comme eux, il communique l'incommunicable (Markale, 95).

La conquête du merveilleux ne peut jamais avoir d'aboutissement; pour cette raison, le poète ne peut que répéter indéfiniment la quête. Comme Merlin dans la maison de verre, il se trouve enfermé dans le présent atemporel de la création éternelle, essayant, vainement, d'atteindre l'idée divine:

> Les poètes enfin seront chargés de donner par les téléologies lyriques et les alchimies archilyriques un sens toujours plus pur à l'idée divine, qui est en nous si vivante et si vraie, qui est ce perpétuel renouvellement de nous-mêmes cette création éternelle, cette poésie sans cesse renaissante dont nous vivons. (O.C., III, 908)

Chaque nouveau poème est le signe de cette renaissance perpétuelle où s'éternise le poète, car, "qu'est-ce que c'est qu'une oeuvre pour Apollinaire, sinon la conquête par une écriture d'un monde supplémentaire toujours à reconquérir; à moins que ce ne soit l'échange, par une écriture, d'une réalité devenue fausse contre une irréalité devenue vraie?"[25]. Ce monde supplémentaire que représente chaque poème s'impose dans sa vérité totale de créature unique et complète. Il "existera inéluctablement. La vision sera entière, complète et son infini au lieu de marquer son imperfection fera seulement ressortir le rapport d'une nouvelle créature à un nouveau créateur et rien d'autre" (O.C., IV, 94).

Notes

1. Jean Burgos, Pour une poétique de l'imaginaire (Paris: éditions du Seuil, 1982), p. 75.

2. Mircea Eliade, Shamanism (Princeton University Press, 1970), p. 16.

3. E. M. Butler, The Myth of the Magus (Cambridge: the University Press, 1948), p. 78.

4. Jean Markale, Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique (Paris: Editions Retz, 1981), p. 183.

5. Mircea Eliade écrit que le rite chamanique comprend "... a cutting-up of the body performed in various ways (dismembermemt, gashing, opening of the abdomen etc...)" (op. cit., 56).

6. Stanley H. Redgrove, Magic and Mysticism (New York: University Books, 1971), p. 140.

7. Titus Burckhardt, Alchemy (Baltimore: Penguin Books Inc, 1974), p. 69.

8. Philippe Renaud, Lecture d'Apollinaire (Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1969), p. 140.

9. Nikolaï Tolstoy, The Quest for Merlin (Boston: Little, Brown and Company, 1985), p. XVI.

10. Paulette Duval, La Pensée alchimique et 'Le Conte du Graal' (Paris: Honoré Champion, 1979), p. 132.

11. Pauline Newman-Gordon, "Apothéoses solaires et astrales chez Apollinaire," Etudes autour d''Alcools' (Birmingham, Ala: Summa Publications, 1985), p. 145.

12. Peter Froehlicher, "'Onirocritique'--du rêve à l'interprétation," Actes de la journée Apollinaire 1981 (Fribourg, Suisse: Editions Universitaires, 1983), p. 103.

13. Edouard Schuré, Les grands Initiés (Paris: Librairie académique Perrin, 1960), p. 243.

14. Françoise Dinniman, "'Les sept Epées'. une 'Alchimie du Verbe'?," RLM 658-687 (1983), p. 105.

15. Marc Eigeldinger, Lumières du mythe (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), p. 183.

16. Gaston Bachelard, La Psychanalyse du feu (Paris: Gallimard, 1938), p. 203.

17. Peter Froehlicher, 'Le Brasier' d'Apollinaire. Etude sémiotique (Paris: Lettres modernes, 1983), p. 56.

18. Françoise Dinniman, "Blessures et mutilations symboliques dans l'oeuvre d'Apollinaire," RLM 805-811 (1987), p. 59.

19. Richard Stamelman, "The 'Fatal Shadow' of Otherness: Desire and Identity in the Poetry of Guillaume Apollinaire," French Forum, 8.2 (1983), p. 151.

20. Jean Burgos, "Les Chemins de l'imaginaire apollinarien," Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 7, (1980), p. 59.

21. Ann Greet, Apollinaire et le livre du peintre (Paris: Lettres Modernes, 1977), p. 67.

22. Michel Décaudin, "Collage et montage dans l'oeuvre d'Apollinaire," Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 7 (1980), p. 34.

23. Jean Burgos, "Continuités et ruptures: pour une réévaluation de la poétique apollinarienne," EFL, 17 (nov. 1980), p. 18.

24. Tzvetan Todorov, "A Complication of text: the Illuminations," French Literary Review Today (Cambridge University Press, 1982), p. 236.

25. Jean Burgos, "Apollinaire hors les murs," Apollinaire e l'avanguardia (Paris: Nizet, 1984), p. 421.

CHAPTER 5
LE NEMETON: ESPACE TOTALISANT

Fort des pouvoirs extraordinaires qu'il vient d'acquérir en acceptant sa mort et sa résurrection rituelles, le poète-enchanteur atteint le but de la quête initiatique dans sa création: le poème achevé. Cependant, il ne peut déclarer: "J'émerveille" que si son oeuvre présente "cette unité essentielle qui seule provoque l'extase" (O.C., IV, 94). Chaque poème doit offrir "une vision essentielle, concrète et merveilleuse" (O.C., III, 828), d'"un univers nouveau avec ses lois particulières" (O.C., IV, 97). Pour Apollinaire, l'unité, qui est la troisième des vertus plastiques est la preuve irréfutable de la divinité de l'artiste. En tant que telle, elle est le point sur lequel la quête du poète se concentre.

Seule une divinité peut créer une vision "entière," "complète," "infinie" (O.C., IV, 94). Ainsi, Apollinaire dit-il au sujet du peintre Georges Braque que "puisant en lui-même les éléments de motifs synthétiques qu'il représente, il est devenu un créateur" (O.C., IV, 94).

Monde clos et totalisant, le poème est semblable à la forteresse de verre vers laquelle Merlin tendait tous ses efforts; il y devenait maître des mondes: "Merlin consacre son

triomphe dans son enserrement dans la prison d'air, c'est-à-dire le nemeton où il est démiurge, sage et prophète."[1] Après avoir fait le grand écart qui lui avait permis de quitter le monde des réalités trompeuses, l'enchanteur atteint la maison de crystal où il se joint à son double féminin "pour former le couple idéal avec Viviane" (Markale, 162). Ayant retrouvé l'unité de l'androgyne primitif des alchimistes, il possède, alors, des pouvoirs exceptionnels: il a obtenu les dons de voyance et d'ubiquité ainsi qu' un langage magique. Il a utilisé la vision extatique de l'initiation "to transcend the limiting constrictions of the human condition, the limits of time, place and corporeal reality."[2] Dans ce monde parfait que constitue la maison de verre, l'enchanteur domine le temps et l'espace, il y surmonte toutes les contradictions de la réalité humaine; but que proposera André Breton dans le Second Manifeste du Surréalisme, "tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement."[3] Selon Markale, "ce point c'est le nemeton [...] extase de l'instant éternel que Merlin chante pour nous" (Markale, 195). Le nemeton ou la prison d'air de Merlin possède les mêmes caractéristiques que l'athanor des alchimistes ou l'oeuvre du poète-enchanteur. Celui-ci a "pour seul but [dans le poème] de construire un monde despatialisé

et détemporalisé où tout se donne comme totalité achevée, la chose sans dehors et l'événement sans avant, ni après" (Cohen, HL, 75).

Avant Apollinaire, Baudelaire, dans Les Paradis artificiels, cherchait déjà cet instant éternel où "toute contradiction est devenue unité. L'homme est passé dieu." [4] Pour lui aussi, "les grands poètes, les philosophes, les prophètes sont des êtres qui, par le pur exercice de la volonté parviennent à un état où ils sont à la fois cause et effet, sujet et objet, magnétiseur et somnambule" (Baudelaire, 398).

Dans la tradition des grands poètes et prophètes, Apollinaire vise à cet état où se résolvent toutes les contradictions. Alors que Baudelaire basait sa conquête sur "le pur exercice de la volonté" et l'usage des paradis artificiels, Apollinaire qui se trouve au tournant de l'époque moderne voit s'ouvrir devant lui des domaines nouveaux aux possibilités infinies qu'il veut exploiter dans sa poésie. En ce début de siècle, l'imagination du poète comme celle du savant ne connaît plus de bornes, et Apollinaire est prêt à envahir le champ de l'infiniment grand: "... l'homme s'est familiarisé avec ces êtres formidables que sont les machines, il a exploré le domaine des infiniment petits, et de nouveaux domaines s'ouvrent à l'activité de son imagination: celui de l'infiniment grand et de la prophétie" (O.C., III, 901).

Le poète-enchanteur va se livrer à "ces tâches

prophétiques" (O.C., III, 907), une fois qu'il aura conquis l'espace des nouveaux mondes à découvrir:

> Le domaine le plus riche, le plus connu, celui dont l'étendue est infinie, étant l'imagination, il n'est pas étonnant que l'on ait réservé plus particulièrement le nom de poète à ceux qui cherchent les joies nouvelles qui jalonnent les énormes espaces imaginatifs.
> (O.C., III, 907)

Dans les poèmes de 1908, on voit très nettement se développer un schème de conquête qui a pour objectif d'envahir "une immensité inconnue où flambent les feux de joie des significations multiples" (O.C., III, 907).

En cette époque moderne où les hommes de science commencent à remettre en question la géométrie tridimensionnelle d'Euclide, Apollinaire cherche, lui aussi, à s'affranchir du monde linéaire spatialisé pour que règne "la quatrième dimension."[5] "L'immensité inconnue" à conquérir se situe sur un plan encore jamais atteint, un univers appartenant à cette nouvelle dimension dont les physiciens commencent à parler. Selon Apollinaire, le concept de la quatrième dimension distingue l'oeuvre artistique moderne parfaite dans son mépris des contraintes spatiales et temporelles.

Afin d'arriver à ce but, le poète doit mener sa conquête sur trois fronts. Tout d'abord, l'enchanteur brigue l'omniprésence et l'immortalité. Il lui faut dominer l'espace en prenant possession du champ infini de la toile ou du poème. Cette prise de possession se traduit, dans l'oeuvre, par des

images de multiplication, de dispersion, d'ubiquité et de gigantisation. Parallèlement, il devient maître du temps, puisque "grâce à la quatrième dimension, on se trouve confondu avec l'univers entier, avec les événements soi-disant futurs, comme avec les événements soi-disant passés. Le tout ne forme plus qu'un monde de formes et de qualités immobiles et innombrables."[6] Il accomplit la conquête du temps dans des images qui réactualisent des mythes immortels ou qui créent des mythes modernes. Au niveau de l'écriture, il innove avec la technique cubiste de la simultanéité et il choisit, de préférence, des temps de verbes à temporalité faible ou ambiguë comme l'imparfait.

Transporté dans l'univers de la quatrième dimension où le temps et l'espace ont cessé d'être des contraintes, le poète-enchanteur peut enfin se réunir avec sa moitié et retrouver l'unité perdue. Il réconcilie ainsi les opposés mâle et femelle--Merlin et Viviane, le soufre et le mercure--dans l'androgyne alchimiste.

Le poème est alors une chose-monde, un univers. Abolissant la durée et l'espace-temps qui emprisonnent les êtres humains, il peut s'éterniser en un instant qui englobe tout. Délivré des limites imposées par la réalité humaine, le poème est bel et bien un objet divin. Il se sépare du monde pour devenir "monde à son tour" (Cohen, HL, 265).

Guillaume Apollinaire résume le but du poète-enchanteur dans le prologue de sa pièce: Les Mamelles de Tirésias. Ce

qu'il y écrit à propos du théâtre s'applique aussi bien à la poésie:

> Il est juste que le dramaturge se serve
> De tous les mirages qu'il a à sa disposition
> Comme faisait Morgane sur le Mont-Gibel
> Il est juste qu'il fasse parler les objets inanimés
> S'il lui plaît
> Et qu'il ne tienne pas plus compte du temps
> Que de l'espace
>
> Son univers est sa pièce
> A l'intérieur de laquelle il est le dieu créateur
> Qui dispose à son gré
> Les sons les gestes les démarches les masses les couleurs
> [...]
> Car la pièce doit être un univers complet
> Avec son créateur
> C'est-à-dire la nature même
> Et non pas seulement
> La représentation d'un petit morceau (O.P., 882)

Dans le chapitre deux, nous avons déjà défini les "mirages" ou "authentiques faussetés" poétiques que nous avons opposés aux "fausses vérités" prosaïques. La prose transmet une expérience analytique du monde et reproduit le réel à partir d'un système d'oppositions qui dépend de l'espace-temps. Dans le langage prosaïque, chaque mot se définit par rapport à sa négation; par exemple, blanc se saisit comme le contraire de noir. Et, le blanc et le noir ne "sont également actualisables [que] si, et seulement si, ils sont assignés à titre de prédicats à des parties différentes de l'espace et/ou du temps" (Cohen, HL, 68). Le monde de la prose est, donc, un monde de divisions, de partitions. Comme Jean Cohen le remarque justement dans Le Haut-Langage:

> Le monde comme englobant dernier est donc, en vertu du principe de négation, nécessairement contradictoire. Du monde on peut, on doit, tout dire et le contraire. Car en fait on ne parle jamais du monde comme d'un tout mais seulement comme un ensemble de parties. Le monde comme totalité est indicible. Du moins dans le langage grammatical [...] L'inconcevable n'est pas l'ineffable, et si la totalité existe, il y a un moyen de la dire, qui est la poésie (Cohen, HL, 68-69).

En revanche la poésie, comme Apollinaire le faisait remarquer à propos de George Braque, est "une expérience syncrétique, où s'effondrent les structures différentielles pour laisser la place à un espace homogène" (Cohen, HL, 72) c'est-à-dire affranchi de l'espace-temps. La poésie, seule, peut exprimer la totalité parce qu'elle est "un univers complet" (O.P., 882). Apollinaire affirme que le monde poétique égale la nature entière: il n'est pas formé de morceaux différenciés et oppositionnels. Le poète, en réactivant le langage, "cet objet inanimé," redonne à chaque mot sa force originelle. Le verbe poétique ne se réfère plus à une région déterminée sur la carte de l'espace-temps qui s'opposerait à une autre mais il dit le monde dans sa totalité.

Au sommet de la quête initiatique, le poète-enchanteur se trouve prêt à conquérir les espaces qui s'ouvrent désormais devant lui: le domaine de l'infiniment grand.

Ces espaces peuvent prendre l'aspect d'un macrocosme--l'univers tout entier, comme à la fin d'"Onirocritique"--ou d'un microcosme--un endroit en apparence clos et restreint comme la tombe de Merlin dans <u>L'Enchanteur</u>. Mais, dans les

deux cas, il s'agit d'étendre la toute-puissance de l'enchanteur à l'immensité totalisante du cosmos. Le poète a pour but de remplir ce nouveau domaine avec les créations issues de son imagination "puisque imaginer pour un homme c'est créer" (O.P., 559). Il y couronne sa quête par la construction d'un monde idéal.

Merlin achève son initiation par son emprisonnement dans la prison d'air où, en dehors du temps et de l'espace humains, "il règne sur le monde des réalités suprêmes." (Markale, 122) Il est passé d'une dimension terrestre à une dimension divine; aussi, bien que physiquement l'endroit où il est retenu soit un vase clos, mentalement, il y rejoint l'illimité dont il adopte le langage.

Les expériences des alchimistes se déroulaient dans le vaisseau de verre, l'athanor. Littéralement, il s'agissait d'un four ovoïde. Dans sa ressemblance à l'oeuf cosmique, il était "a simplified image of the cosmos." [7]

Comme l'enchanteur et l'alchimiste, le poète et l'artiste se trouvent enfermés dans un monde aux limitations physiques--la page de papier ou la toile--mais, de ce microcosme naît un univers aux proportions cosmiques: l'imagination n'a pas de bornes et les créatures qui peuvent en être issues sont innombrables; de plus, "les mots et le poète peuvent être en même temps dans un lieu et ailleurs, comme un prêtre d'Halbarstadt, nommé Jean et surnommé le Teutonique, qui en 1271, le jour de Noël, dit trois messes à

minuit" (O.C., III, 781). Dans cet exemple, l'ubiquité touche à la fois le créateur (le poète) et sa créature (les mots) qui, en poésie, forment une seule entité. On ne les distingue plus; le poète, à l'issue de l'initiation, est devenu langage. Le rite de mort/renaissance a permis à l'enchanteur de renaître en Dieu, verbe créateur, et de dominer l'espace-temps. On remarquera que ce miracle d'ubiquité spatiale a lieu la nuit de Noël, celle de la renaissance divine. Contrairement au langage prosaïque, cette langue sacrée (symbolisée par les trois messes) peut se trouver, en un seul instant, ici et ailleurs. Or, dans la réalité, l'individu ne peut occuper qu'une partie de l'espace-temps en un moment donné. Nous donnons des noms propres à "quelque chose occupant une partie continue et limitée d'espace et de temps" (Reichenbach cité dans Cohen, HL, 67). Du moment que ce "quelque chose" occupe plusieurs morceaux d'espace-temps au même moment, il échappe aux lois qui gouvernent le monde réel. Il perd ses limitations spatio-temporelles et se totalise. En outre, le prêtre domine le monde de sa présence simultanée à l'heure privilégiée où le temps s'abolit: minuit, heure zéro, sans opposée.

Ainsi, "pour Apollinaire [...] c'est bien à l'intérieur des murs, de l'intérieur des murs que s'établit et se renouvelle la conquête" de l'espace. "Peut-être est-ce à ce prix - sans bouger de la terre que le poète se doit d'être 'le ciel de la cité' (O.P., "la Victoire," 311)."[8]

Ainsi, le magicien Merlin, dans L'Enchanteur pourrissant est-il prisonnier d'un espace clos:

> L'enchanteur était entré conscient dans la tombe et s'y était couché comme sont couchés les cadavres. La dame du lac avait laissé retomber la pierre, et voyant le sépulcre clos pour toujours, avait éclaté de rire. (O.Pr., 10)

Pourtant, dans les limites de la portée de sa voix, c'est-à-dire la forêt profonde et obscure qui entoure la tombe où il est enclos, il va vaincre son emprisonnement, dépasser le peu d'espace qui lui est imparti en appelant un univers entier de créatures étranges autour de lui. Sans se déplacer, il fait venir une foule infinie:

> **LE HIBOU**
> dans l'arbre
>
> ... Qu'entends-je et que vois-je dans la forêt profonde et obscure? Tant d'êtres anciens ou actuels. Par ma sagesse, cette nuit ferait le bonheur d'un antiquaire!
>
> Dans la forêt profonde et obscure se pressait une foule d'êtres beaux ou laids, gais ou tristes. (O.Pr., 25)

Dans ce passage, on est frappé par les coordinations de couples oxymores. La première phrase de cette tirade du Hibou évoque un monde contradictoire qui n'est pas soumis aux lois de la réalité humaine. Les verbes et les adjectifs s'annulent les uns les autres. Les prédicats, entendre et voir, font appel aux sens de l'ouïe et de la vue. Or, les adjectifs qualifiant la forêt nient l'efficacité de ces sens: on ne peut rien entendre dans la profondeur de la forêt, et on ne peut rien percevoir dans son obscurité. La forêt enchantée de Merlin est une métaphore du monde poétique. Et, pour celui qui

n'a pas accompli le rite d'initiation, le poème est, en effet, une forêt profonde et obscure puisqu'il n'obéit pas aux règles qui le rendraient compréhensible.[9] L'initié, libéré de l'emprise des sens, est ici représenté par le sage hibou. Lui, en revanche, peut "voir" et "entendre" dans l'obscurité un univers entier, formé d'une foule d'êtres opposés.

Les membres de cette foule appartiennent au passé et au présent. Apollinaire relie deux adjectifs antithétiques "anciens" et "actuels," niant ainsi la partition du temps en passé-présent. Les autres oxymores réfutent toute division dans ce monde créé par Merlin; les êtres sont "beaux ou laids, gais ou tristes." La présence simultanée d'êtres disparates en un même endroit défie l'espace-temps. La voix de Merlin a fait surgir un monde où la logique de la prose se détruit, puisque chaque être y coexiste simultanément avec sa négation.

En mourant au monde réel, l'enchanteur obtient un langage magique qui donne naissance à un nouvel être de langage, un être total. Dans cet univers, la partition n'a plus de place: "... every poetic language begins by being a secret language, that is, the creation of a personal universe, a completely closed world."[10] "Onirocritique" qui conclut L'Enchanteur pourrissant se présente commme un autre microcosme des enchanteurs: le vaisseau de verre des alchimistes dans lequel s'accomplit le Grand Oeuvre. Le rêveur atteint une île où poussent des arbres rouges: "Les insulaires m'emmenèrent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à

des femmes. Et l'île, à la dérive, alla combler un golfe où du sable poussèrent des arbres rouges" (O.P., 373), Apollinaire emprunte cette image aux légendes alchimiques. On utilise souvent une île pour représenter symboliquement le vaisseau de verre et par là, le nemeton. (Markale, 161-162) L'île, monde isolé et autonome où les lois de la nature ne valent plus, est aussi une représentation du poème. Le temps y est vaincu: on cueillit les fruits avant que les arbres ne poussent inversant la séquence temporelle logique. L'île "à la dérive," est aussi un bateau, c'est-à-dire un objet poétique qui, défiant l'espace, unit l'ici à l'ailleurs. L'île d'"Onirocritique" est couverte de vergers magiques, porteurs de fruits enchantés. Les arbres qui y poussent sont de couleur rouge, ce qui évoque "l'Oeuvre au rouge," étape finale de la recherche alchimiste. C'est le stade où les métaux vils atteignent la perfection intégrant le masculin et le féminin: les fruits rouges ressemblent à des femmes.

Dans "Onirocritique," l'enchanteur atteint un état de totalité absolue. Parce qu'il rêve, il est à la fois dans sa tombe et hors de sa tombe. Lui et ses créatures ne font plus qu'un. Le je d'"Onirocritique" est un rêveur c'est-à-dire: "un être diffus," qui habite tout l'espace de son rêve, et, en cela,

> il échappe à la ponctuation du hic et du nunc. L'être du rêveur envahit tout ce qui le touche, diffuse dans le monde.... Habitant vraiment tout le vol de son espace, l'homme de la rêverie est de toute part dans son monde, dans un dedans qui n'a pas de dehors. Le moi ne s'oppose plus au monde. Dans la rêverie, il n'y a plus de non-moi. Dans la rêverie, le non n'a plus de fonction. Tout est accueil.[11]

Le rêve intègre le sujet, l'objet et le monde. Le poète-rêveur, "habitant tout le vol de son espace," échappe aux limites de l'espace-temps. Son monde est sans partitions, "le monde de la rêverie est un monde sans séparation, sans différences [...] la conscience rêveuse peut être définie [...] par la non-négation et la totale identité à soi" (Cohen, HL, 273). Le rêve est le monde parfait de la poésie.

Baudelaire, avant Apollinaire, avait pressenti le statut particulier des rêves et leur apport possible à la poésie quand il avait pensé écrire "une oneirocritie comme art d'interpréter les songes en poésie" (EP, 179). Le rêve comme le poème est un microcosme, un univers conquis par le moi et habité par le moi. Il réconcilie les mondes externe et interne du rêveur en un seul espace où celui-ci règne, omniprésent. C'est pourquoi, quand on ouvre le ventre du sacrificateur, on y trouve l'IOD, ce qui "signifiait la divinité proprement dite, l'intellect créateur, l'Eternel Masculin qui est en tout, partout et au-dessus de tout." [12] Il s'agit bien ici du "Grand Tout sans limitation aucune" (Cohen, HL, 69).

"La totalisation phénoménale" du rêve se traduit dans "Onirocritique" par le symbolisme de l'île aux arbres rouges

et de l'IOD, mais aussi par l'emploi fréquent de l'adjectif "tout" devant "peuple" et du substantif "monde": "de la gorge du singe, il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde" (O.P., 371), "tout un peuple l'admirait sans se lasser"(O.P., 373), "Tout un peuple entassé ..." (O.P., 373). Ce monde, le poème, et ce peuple, les créatures poétiques, ne s'opposent à aucun autre monde et peuple.

Tout au long d'"Onirocritique," on voit la puissance du poète-enchanteur s'accroître peu à peu. Alors qu'on assimile la divinité à la lumière, la fausse divinité est synonyme de l'ombre. Or, vers la fin du poème, le royaume de l'ombre s'étend jusqu'à prendre des proportions gigantesques: "les ombres sortirent des myrtaies et s'en allèrent dans les jardinets qu'arrosait un surgeon d'yeux d'hommes et de bêtes," "des ombres gigantesques se profilaient sur les voiles lointaines," "des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures" (O.P., 373-374). L'ombre a précédé l'apparition de la lumière et, donc, de l'espace-temps. La souveraineté de l'ombre constitue un retour en arrière, vers un monde premier, avant l'espace à trois dimensions. La création de l'enchanteur est un processus créatif à l'envers, qui remonte au Grand Tout non diversifié.

Au moment où l'ombre domine tout, le rêveur ramasse "les couronnes de tous les rois" et son "fleuve au repos" englobe les hommes, indiquant qu'il est devenu le souverain incontesté de cet espace onirique finalement conquis. Il est maître de

son propre univers et il se suffit alors à lui-même pour remplir ce monde.

Au cours de l'initiation, il avait obtenu le don d'ubiquité grâce auquel il peut se multiplier en doubles innombrables. Déjà dans la première moitié, il s'était vu au centuple; maintenant, ses yeux se multiplient et couronnent sa tête, puis, finissent par envahir les villes, les campagnes et les montagnes. Durant la quête, il avait subi le rite du démembrement et, c'est ainsi qu'il peut disséminer ses membres en morceaux épars dans le monde: ses yeux, son coeur, ses bras, ses jambes. Littéralement, lui seul occupe tout. Il est devenu un objet poétique absolu, illimité qui ne s'oppose à aucun autre fragment de l'espace-temps.

Cette prolifération de doubles et de morceaux trouve un écho dans la recherche typographique: le morcellement des images et le manque de ponctuation:

> L'analyse sémantique des images et des schèmes présidant à ce [...] mode de structuration de l'écriture a [...] montré [...] que le démantèlement des êtres et des choses entraînait une multiplication des morceaux épars et de là un nouveau remplissement de l'espace lié à une survalorisation De celui-ci. [13]

Ce remplissement de l'espace avec des morceaux a pour "souci de figurer l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment donné" (Burgos, 265). L'espace n'est plus divisé en termes opposables, mais totalement unifié, puisqu'il est formé de morceaux appartenant à un même tout.

La multiplication est un procédé de totalisation qu'Apollinaire utilise dans tous les poèmes de 1908. Dans "Les Fiançailles," à nouveau, les ombres se multiplient pour réaliser l'ouvrage et, dans "Le Brasier," le poète, immolé sur le pyrée, le remplit de ses doubles multipliés et entretient à jamais le feu où il brûle:

> Et les mains des croyants m'y rejettent multiple innombrablement
> [...]
> Je suffis pour l'éternité à entretenir le feu de mes délices (O.P., 109)

On remarque l'uniformité sémantique et phonétique de ces trois vers. Le je, en se multipliant, envahit l'espace/temps, "pour l'éternité." L'image est figée, la strophe tautologique, et les vers suivent un rythme uniforme à cause de l'allitération en "m." La monotonie du son causé par la répétition de cette consonne imite, dans la forme, la duplication du moi. Le discours est totalisant.

La multiplication des créatures poétiques ou du moi du poète ne représente qu'une des deux méthodes d'occupation de l'espace. Apollinaire a également recours à des "procédés de gigantisation qui donnent au poète tous pouvoirs pour s'emparer d'un monde dont il a pris les proportions." [14] Ainsi, dans "Onirocritique," il grandit après avoir mangé de la viande: "On nous servit de la viande fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé" (O.P., 372) et les ombres deviennent gigantesques.

Dans Le Bestiaire, les animaux occupent une partie

disproportionnée de la surface de la gravure comme s'ils voulaient s'emparer de la totalité de l'espace qui leur est imparti. Ainsi, la lyre de la tortue, symbole de la création orphique, s'élance agressive (O.P., 4); les poils de la chèvre brûlent comme des flammes et écrasent de leur masse les constructions qui les entourent (O.P., 6); le lion se dresse de toute sa hauteur, proclamant, lui aussi, le règne du feu et, donc, de l'enchanteur (O.P., 9); l'éléphant se profile en ombre chinoise, noir sur fond noir et blanc, absence devenue omniprésence (O.P., 14); la chenille et la puce sont atteintes de gigantisme; le poulpe, la méduse et l'écrevisse sont tentaculaires (O.P., 22-24) la carpe remplit le vivier où elle nage (O.P.,25); enfin le paon étale sa queue de flammes sur la moitié de la vignette (O.P., 29). Le paon et la colombe dessinent des triangles géants ce qui ne manque pas d'évoquer encore le règne du feu alchimiste (O.P., 28-29).

La prise de possession d'un univers infini par le gigantisme des créatures ou leur prolifération avait donc fasciné Apollinaire bien avant les calligrammes de l'époque cubiste. Ces techniques annonçaient les idées qu'Apollinaire allait appliquer de plus en plus à ses oeuvres poétiques: "the cubist object is to dismantle the illusion by which the object is specified as occupying a single point in space or in time. In the cubist analysis, the totality of the object consists in the infinity of points of view in which it exists not only in space but also in memory."[15] Cette analyse du cubisme dégage

l'essence de la poésie apollinarienne en 1908. L'objet poétique, comme nous venons de le voir, occupe toutes les parties de l'espace-temps en un moment donné.

Pour vaincre les limites imposées par l'espace tridimensionnel, la domination du temps est indissoluble de celle de l'espace. Apollinaire dit à propos du poète symboliste Jean Royère qu'il "connaît le passé, l'avenir et transforme le présent quand il le veut, paraissant posséder le pouvoir divin: Je fais le rêve de saisir l'Essence!" (O.C., III, 780) En visant à dominer l'espace-temps, le poète se rapproche de l'essence divine, le présent éternel.

Dans la devise au présent qu 'Apollinaire avait placée à l'en-tête du Bestaire, "j'émerveille," il affirmait l'atemporalité de la fonction poétique; l'enchantement qu'elle suscite ne connaît ni commencement ni fin, ni passé ni présent. En outre, toujours en 1908, le poète donnait à la peinture moderne une direction qu'il transposerait plus tard au domaine littéraire dans des poèmes simultanés comme "les Fenêtres" (1913):

> ... le peintre doit se donner le spectacle de sa propre divinité et les tableaux qu'il offre à l'admiration des hommes leur conféreront la gloire d'exercer aussi et momentanément leur propre divinité.
> Il faut pour cela embrasser d'un coup d'oeil: le passé, le présent et l'avenir.
> La toile doit présenter cette unité essentielle qui seule provoque l'extase.(O.C., IV, 92)

Apollinaire réitérera à de nombreuses reprises ce besoin d'unité temporelle que la peinture résout par la technique du

simultanéisme. Ainsi écrira-t-il au sujet de Georges Braque: " Et s'il s'appuie sur des moyens humains, sur des méthodes terrestres, c'est pour assurer la réalité de son lyrisme. Ses toiles ont l'unité qui les rend nécessaires" (O.C., IV, 96).

Dans le domaine littéraire, le recours au mythe en tant que configuration totalisatrice par excellence permet à l'écrivain d'assurer l'atemporalité de son oeuvre, et, par là, d'accéder "à l'ordre de l'absolu et du divin."[16] Si, dans Les Calligrammes, Apollinaire va chercher à créer ses propres mythes modernes, en 1908, c'est en regardant vers le passé qu'il trouve le pouvoir de faire coïncider le présent et l'avenir dans un moment infini. Quand il restaure le mythe primitif de l'enchanteur et de sa quête, il se démarque du temps profane, car:

> Le mythe littéraire embrasse la totalité de l'espace et du temps, capable qu'il est de s'affranchir de la linéarité historique. Il s'insère dans un présent cyclique, atemporel, dans un non-temps qui rassemble les dimensions de la temporalité: passé, présent, futur. L'espace et le temps sont projetés dans une totalité circulaire qui est celle de l'éternel retour. [17]

Comme on l'a déjà noté au chapitre trois, la quête de l'enchanteur s'inscrit dans un mouvement cyclique d'éternel recommencement. Le magicien, pour renouveler ses pouvoirs, est destiné comme le phénix à toujours renaître de ses cendres, à ne jamais être dévoré par le sphynx, mais à continuer à l'interroger vainement, à tenter, sans jamais y parvenir tout à fait, de voler le feu des dieux. Le poète-enchanteur, à sa suite, est celui dont le combat se situe "toujours aux

frontières de l'illimité et de l'avenir" (O.P., "La jolie Rousse," 314).

Ainsi, Merlin, comme tous les grands magiciens, ne meurt-il jamais parce qu'il est immortel de nature, il reste prisonnier de l'enclave hors du temps où il s'éternise dans un présent qui ne connaît pas de fin. Figé dans cet instant, sa vue englobe le passé et l'avenir; c'est pourquoi il est parfois représenté symboliquement à la charnière du temps, le jour de l'an "as Father Time when one looks, as Merlin did, Janus-like, forward into January and backward into the dying year."[18] L'initiation lui a donné connaissance de l'avenir et du passé. Devenu prophète, "the whole of time lay ranged beneath his view, and past, present and future passed before him as an indivisible whole" (Tolstoy, XVIII). Les alchimistes, quant à eux, utilisaient la pierre philosophale pour faire de l'or, c'est-à-dire, en fait, pour entrer en contact avec leur "own eternal being" (Burckhardt, 25).

Tout poète qui se dit leur héritier donne une dimension mythique à son oeuvre par laquelle il transcende les limites imposées par la réalité humaine. Avant Apollinaire, le poète anglais Wordworth

> saw himself, like Merlin, as one who 'looks before and after', and shaman-like, uses his ecstatic vision to transcend 'the limiting constrictions of the human condition, the limits of time, place and corporeal reality.' (Tolstoy, 235)

En faisant revivre les temps des enchanteurs, Guillaume Apollinaire, lui aussi, se voit sous les traits d'un

personnage mythique, dont l'éternel retour confirme l'immortalité; en même temps, il épouse les rites initiatiques de ce mythe, qui contribuent à nier le passage du temps. Ainsi l'enchanteur, dans "Onirocritique," entre-t-il dans le domaine du rêve, espace privilégié pour le chaman puisqu'il lui ouvre les portes de l'éternité: "it is always in dreams that historical time is abolished and mythical time regained, which allows the future shaman to witness the beginning of the world and hence to become contemporary not only with the cosmogony, but also with the primordial mythical revelations" (Eliade, 103).

Ainsi, Le Bestiaire, fondé sur le mythe de l'enchanteur Orphée, vainc-t-il la temporalité en reproduisant le mouvement cyclique de l'éternel recommencement. Dans le premier quatrain, Orphée demande au lecteur d'admirer "le pouvoir insigne et la noblesse de la ligne" (O.P., 3), c'est-à-dire la création poétique du recueil. L'avant-dernier quatrain intitulé "L'Ibis" traite de la mort imminente de l'enchanteur et de la perte momentanée de la parole magique, "Latin mortel":

> Oui, j'irai dans l'ombre terreuse
> O mort certaine, ainsi soit-il!
> Latin mortel, parole affreuse, (O.P., 31)

"Le Boeuf," le dernier poème, prévoit la future renaissance et annonce que le cercle infini de la création toujours renouvelée va continuer:

> Nous revivrons, mes chers amis
> Quand le bon Dieu l'aura permis (O.P., 32)

En outre, la répétition à intervalles réguliers des quatrains consacrés à Orphée souligne l'immortalité du poète: "la répétition nous peint l'éternel comme des miroirs parallèles." [19]

Ce n'est pas pur concours de circonstances si, la même année, Apollinaire place l'accent sur l'importance de la simultanéité en peinture et choisit d'axer son oeuvre poétique sur le mythe de l'enchanteur. Le peintre doit "embrasser d'un seul coup d'oeil le passé, le présent et l'avenir;" le poète-enchanteur, une fois dans le nemeton, domine lui aussi l'étendue du temps.

Le terme de simultanéité se réfère à une méthode moderne, 'scientifique', de figer le temps. En 1908, Apollinaire s'intéresse à un enchanteur-inventeur, Louis II de Bavière, "un de ces personnages qui [le] fascinent parce qu'ils n'ont pas connu la mort, donc échappent au temps" (O.Pr., 1284). Il lui consacre un conte dans Le Poète assassiné, "Le Roi-Lune," dont le manuscrit est formé de vingt-cinq feuillets sur des papiers divers, parmi lesquels des programmes pour la conférence "La Phalange nouvelle," prononcée par le poète le 25 avril 1908 (O.Pr., 1282). Deux épisodes tirés de ce conte illustrent, d'une manière facétieuse, l'abolition du temps par la technique de la simultanéité spatio-temporelle.

Dans la grotte où pénètre le narrateur du conte se trouvent des machines à remonter le temps d'un genre assez

spécial. Elles permettent à leurs utilisateurs de faire l'amour avec des personnages historiques ou mythiques (Madame de Pompadour, Aphrodite, Lola Montès etc...) en ressuscitant un morceau du passé:

> Cette machine avait pour fonction : d'une part, d'abstraire du temps une certaine portion de l'espace et de s'y fixer à un certain moment et pour quelques minutes seulement, car l'appareil n'était pas très puissant; d'autre part, de rendre visible et tangible à qui ceignait la courroie la portion du temps ressuscitée. (O.Pr., 311)

Cette machine symbolise la poésie. Elle permet d'intégrer passé et présent en un instant hors de l'espace-temps. Mais, chaque fois qu'il veut revivre ce moment magique de simultanéité temporelle, son utilisateur doit recommencer indéfiniment l'opération dont l'effet n'est que temporaire.

Dans la même grotte, le narrateur finit par rencontrer le maître de ces lieux étranges, lui-même un carrefour d'époques différentes: le roi-lune, Louis II de Bavière, que chacun croit mort:

> Un homme au visage jeune (il avait cependant alors environ soixante-cinq ans) s'y tenait vêtu comme un grand seigneur français du règne de Louis XIV. [...]
> Le curieux personnage, dont l'aspect anachronique contrastait si fort avec la modernité métallique de cette salle, était assis devant un clavier... (O.Pr., 313)

Le surnom de Louis de Bavière, "le roi-lune," rappelle, ironiquement, un autre Louis, le roi-soleil, dont le Louis du conte copie la mode vestimentaire. A l'inverse de son homonyme, le roi de Bavière, dont la folie est par ailleurs bien documentée [20], règne sur l'ombre. Anti-roi, souverain de

la nuit, Louis est le poète véritable qui crée son oeuvre d'art sur des machines modernes comme le souhaitait Apollinaire. En lui, coexistent la jeunesse et la vieillesse, le présent, le passé ("anachronique") et le futur ("modernité").

Sur les touches d'un clavier magique, le roi compose la symphonie du monde composée des "bruits les plus lointains de la vie terrestre" (O.Pr., 314). Sous les doigts de l'artiste, la Chine, Tahiti, le Mexique, Chicago, Rio de Janeiro et d'autres lieux exotiques se trouvent réunis par leurs sons caractéristiques dans le souterrain: "les doigts du roi coururent sur les touches, au hasard, faisant s'élever, simultanément en quelque sorte, toutes les rumeurs de ce monde dont nous venions, immobiles, de faire le tour auriculaire" (O.Pr., 316).

Dans ce conte, les appareils et le piano magiques sont les instruments par lesquels l'enchanteur souverain domine l'espace et le temps dans le périmètre réduit du souterrain. Les mots à retenir dans ces passages sont "simultanément" et "immobiles." L'immobilité arrête tout mouvement qui pourrait fragmenter l'instant. La simultanéité passé-présent et ici-ailleurs est un autre procédé de totalisation qui inclut le créateur et son oeuvre.

La mort du roi dans "les eaux sombres du Starnbergsee" (O.Pr., 314) lui a permis de renaître à cette nouvelle dimension dans la grotte fabuleuse où s'est égaré le

narrateur, spectateur "émerveillé" d'une représentation totale. Le Roi-Lune comme l'enchanteur Merlin est un immortel. Pour eux, dans le cercle magique qui les entoure, le temps s'est arrêté. Leur monde ne s'oppose à aucun autre.

Dans l'oeuvre de 1908, les rois représentent la souveraineté absolue du poète sur l'espace-temps grâce à son oeuvre. Ils possèdent l'immortalité soit parce qu'ils ont créé les machines de la modernité qui maîtrisent la simultanéité spatio-temporelle (le roi-lune), soit parce qu'ils ont reçu le rire et la parole comme c'est le cas des souverains d'"Onirocritique."

Une métaphore revient constamment et articule ce texte: il s'agit du rire. Les gardes d'Orkenise "riaient, riaient" (O.P., 372) tout comme les rois dans le même poème: "les monarques s'égayaient," "les rois seuls ne mouraient point de ce rire" (O.P., 372). Le rire, d'après Apollinaire, est le propre des poètes:

> ...Et, je veux aussi placer l'ache, tour à tour symbole de mort et couronne des victorieux, sur la tête de Jean Royère. Ses poèmes ont la saveur d'un herbe semblable à l'ache et dont ceux qui y goûtent meurent en riant. Elle croît sauvage en Sardaigne. Ailleurs, les poètes seuls cultivent cette joie profondément mystérieuse. (O.C., III, 781)

Les rois qui ne rient pas meurent dans le silence comme c'est le cas dans le poème "Vendémiaire":

> Je vivais à l'époque où finissaient les rois
> Tour à tour ils mouraient silencieux et tristes
> (O.P., 149)

tandis que ceux qui rient (les poètes) jouissent de

l'immortalité de la parole: "Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que les morts" (O.P., 373). L'ache, symbole de la mort, provoquait aussi un rire sardonique et couronnait les vainqueurs dans les jeux néméens. Elle est l'herbe qui assure la victoire sur la mortalité par le rire provocateur, défi du poète au temps. Ainsi, quand l'enchanteur, vers la fin du poème s'empare de la couronne des rois rieurs, il en fait "le ministre immobile du monde loquace" (O.P., 374). En d'autres termes, il arrête le temps, "immobile," et hérite de l'immortalité des souverains dans le nemeton ou monde de la parole, "monde loquace."

A partir de ce moment-là, d'ailleurs, à une exception près, Apollinaire n'utilise plus que des verbes à l'imparfait, signe de l'inachevé et de l'infini: "passaient," "se profilaient," "me séparaient," "j'avais," "assombrissaient," "se multipliaient" (O.P., 374). Simultanément, les morceaux de lui-même et les ombres couvrent le monde.

Il faut relever un autre procédé stylistique qu'Apollinaire emploie souvent pour traduire l'atemporalité: "les shifters." Dans Le Haut-Langage et Structure du langage poétique, Jean Cohen définit cette catégorie de figures poétiques. Il s'agit d'une classe de mots tels que "ici," "maintenant" qui

> [...] ne peuvent accomplir leur fonction référentielle qu'en se référant [...] à l'instance de l'énonciation. Instance fournie dans le langage oral par l'occurence physique de la locution. Dans le langage écrit, on manque ce repère situationnel, elle doit être relayée par les indications internes de l'énoncé [...] Si ces indications font défaut à leur tour, le shifter est frappé d'incapacité référentielle. (Cohen, HL, 102)

C'est le cas d'"Onirocritique" où rien, dans l'énoncé, ne permet de déterminer la période de l'occurence, le maintenant. On y trouve trois indications temporelles vagues: "vers le matin" (O.P., 372), "vers le soir" (O.P., 372), "quand la nuit fut complète" (O.P., 372). Sans autre moyen de repère textuel (comme une date, par exemple), l'utilisation du défini dans "vers le matin" (le soir, la nuit) désigne contradictoirement un certain matin et n'importe quel matin. "Vers le matin" n'est opposable à aucun autre matin, et "ainsi est assurée la totalisation de la prédication" (Cohen, HL, 103). Ce matin, ce soir et cette nuit se situent hors du temps réel. Ils ne marquent aucune progression temporelle de la narration. Ces trois "shifters" projettent le texte dans une atemporalité mythique.

La fin d'"Onirocritique" célèbre la victoire incontestée de l'enchanteur sur le temps et l'espace au moment où il vient également de retrouver son unité: "Au niveau de l'homme régénéré, la dualité entre le monde et l'individu se trouve surmontée, au-delà du temps, il n'existe plus qu'une réalité unique, proprement anthropocosmique." [21]

Dans l'unité d'un monde sans division, l'opposition la plus intrinsèque de l'être, "les éternités différentes de l'homme et de la femme" (O.P., 374), peut enfin être surmontée. Régénéré dans le nemeton, le poète-enchanteur a retrouvé sa nature intégrale, "the male and the female elements united in him [...] he is pictured as a hermaphroditic being." [22] Cette image de l'hermaphrodite symbolise la figure poétique et permet de résoudre un problème intrinsèque à la poésie: l'oxymore.

Guillaume Apollinaire a évoqué cette question en 1908: il "avait conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme" (O.P., 371), et le désir de voir "deux animaux dissemblables s'aimer" (O.P., 372). Dans ses écrits, il a fréquemment recours à des formules antithétiques où il réunit mâle et femelle, rouge et blanc, soleil et lune etc... Au niveau paradigmatique, de telles figures n'ont pas d'opposition, puisqu'elles contiennent leur propre négation. Mais, au niveau syntagmatique, la deuxième partie de la figure vient s'opposer à la première. Nous retrouvons-nous devant le système d'opposition qui règle la prose? A cette objection, Jean Cohen donne la réponse suivante: "une opposition paradigmatique suppose un trait commun, une catégorie par rapport à laquelle les deux traits opposés sont en rapport hyponymique" (Cohen, HL, 268-269). Dans les cas cités, la catégorie commune est l'androgyne alchimiste qui les intègre dans sa totalité et qui n'a pas d'opposé.

Avant le rite d'initiation, le poète faisait face à deux oppositions: celle de l'homme et de la divinité qu'il résout dans le personnage mythique du poète-enchanteur, divinité inversée, maîtresse de l'espace-temps, et celle de l'homme et de la femme: "if the distance - and the relationship - between man and God is represented by a vertical line, then the distance between man and woman, or between the corresponding powers of the soul, is represented by a horizontal line - which results in a figure like an inverted T" (Burkhardt, 149). D'après la doctrine alchimique, l'homme perdit son unité après la Chute et il est, maintenant, divisé à l'intérieur de lui-même. C'est pourquoi Adam et Eve ne se rendirent compte de la différence entre eux qu'au moment de quitter le paradis terrestre. Depuis, chacun cherche à retrouver sa nature intégrale: "à partir du moment où l'espèce a été sexuée, c'est-à-dire coupée en mâle et femelle, chacun des composants ne rêve qu'à rejoindre sa moitié complémentaire" (Markale, 106).

De ces deux moitiés, la masculine est considérée le pôle actif et la féminine, le pôle passif. Leur réunion est symbolisée, en alchimie, par le mariage du Roi et de la Reine, l'union du soufre et du mercure, du rouge et du blanc, du feu et de l'eau. La transformation de l'enchanteur par l'initiation en une divinité créatrice, omniprésente et atemporelle, est donc indissociablement liée à la réunion des opposés, les pôles masculin et féminin qui, pour s'accomplir,

requiert également une mort et une résurrection:

> ... any given union presupposes an extinction of the earlier still differentiated, state. In the marriage of man and woman, each gives up part of his or her independence, whereas, the other way round, death (which in the first instance is separation) is followed by the union of the body with the earth and of the soul with its original essence. On 'chemical marriage' Quicksilver takes unto itself Sulphur, and Sulphur, Quicksilver, both forces 'die', as foes and lovers. (Burkhardt, 156)

La réunion de l'homme et de la femme, ennemis et amants, dans la figure poétique totalisante (hermaphrodite) est donc avec la victoire sur l'espace et le temps la deuxième conquête que célèbre l'enchanteur dans le nemeton; c'est ce que le langage alchimiste nomme, en associant deux termes antithétiques, la conjunctio oppositorum.

Toutes les légendes des enchanteurs représentent symboliquement cette union: dans la relation conflictuelle de Merlin et Viviane qui doivent se détruire pour se retrouver dans la maison de verre, "monde clos, autre monde, verger où la dyade, union sacrée du dieu frère et de la déesse soeur trouve son accomplissement" (Markale, 122); dans la séparation d'Orphée et d'Euridyce que seule la mort peut rassembler; par l'union du soufre et du mercure dans l'athanor alchimiste.

Les poèmes de 1908 offrent de nombreuses figures oxymores qui représentent l'androgyne alchimiste. La marque qu'Apollinaire propose à son éditeur pour l'en-tête du Bestiaire est "un triangle traversé par une licorne, avec la devise: "'J'émerveille'" (O.P., 1037) Or, selon la tradition alchimique, "the triangle pointing upwards corresponds to

fire" (Burkhardt, 68), c'est-à-dire, au principe masculin, tandis que la licorne blanche "is Quicksilver in its pure state" (Burkhardt, 144), ou le principe féminin. Cet emblême illustre parfaitement la figure de l'oxymore. Le triangle et la licorne sont inséparables (elle le traverse) et totalement opposables. Pourtant, réunis dans la marque, ils forment le symbole parfait de l'unité alchimiste. Ils désignent l'être complet, sans opposé, après l'initiation: la figure poétique. La totalisation du sens donne à l'oxymore son pouvoir d'émerveillement que Cohen appelle "l'intensité" (Cohen, HL, 138) "pathétique" (Cohen, HL, 173).

Dans ce bref recueil de poèmes sur l'animalité, Apollinaire va multiplier les oxymores visuels et verbaux. Ainsi, la tortue couchée sur le dos--symbole du pôle passif féminin--fait-elle face au cheval ou étalon. Dans le deuxième poème, le vers "Mes durs vers sauront te chevaucher" (O.P., 5) met l'accent sur la virilité sexuelle du cheval avec l'adjectif "durs" et le verbe "chevaucher" qui fait allusion à la position de la tortue. En la chevauchant, le cheval atteint l'union avec la femelle.

Le serpent phallique sépare Adam et Eve dont les représentations graphiques par Raoul Dufy sont, toutes deux, très féminines: elles ont des seins. Le contenu du poème oppose le serpent-phallus aux femmes passives:

> Tu t'acharnes sur la beauté
> Et quelles femmes ont été
> Victimes de ta cruauté ! (O.P., 7)

Le verbe d'action "s'acharner" et le nom "cruauté" soulignent le rôle actif du pôle masculin, alors que "victimes" met en relief la passivité du pôle féminin.

Le lièvre et le lapin jouent des équivoques, et rappellent l'androgyne. Celui-là est un être mixte, il est "le lièvre et l'amoureux," mais aussi "la hase pleine qui conçoit" (O.P., 10). Quant au lapin, si son nom évoque un gaillard, il est également "un autre connin" (O.P., 12). La gravure reflète l'androgynie des animaux dans un paysage rempli de courbes féminines et d'arbres phalliques.

Le poulpe et la méduse sont, eux aussi, sur des pages opposées: le poulpe masculin s'élance avec force et violence en projetant son encre, ce que le quatrain reprend dans des allitérations agressives en "s" et un jeu d'images et de tons violents qui n'est pas sans rappeler les procédés de Lautréamont:

> Jetant son encre vers les cieux
> Suçant le sang de ce qu'il aime
> Et le trouvant délicieux
> Ce monstre humain, c'est moi-même (O.P., 22)

La méduse, malheureuse et masochiste, étale ses chevelures; les allitérations plus douces sont en "z":

> Méduses, malheureuses têtes
> Aux chevelures violettes
> Vous vous plaisez dans les tempêtes
> Et je m'y plais comme vous faites (O.P., 23)

L'attitude du poulpe et de la méduse rappelle la position de l'homme et de la femme dans l'acte sexuel. Cependant, le poète-hermaphrodite participe aux deux natures; il est poulpe

"ce monstre humain, c'est moi-même," et méduse "Et je m'y plais comme vous faites" (O.P., 22-23). Et, les allitérations que l'on trouve dans les deux quatrains concernent des sifflantes, ce qui les uniformise au-delà de la différence.

Le poème "la Colombe" offre l'image la plus parfaite de la réconciliation. Sur la gravure, une colombe qui évoque la blancheur et la féminité se surimpose au triangle alchimique. Les vers annoncent le mariage du coeur et de l'esprit, de Marie, la femme éternelle, avec l'enchanteur:

> Colombe, l'amour et l'esprit
> Qui engendrâtes Jésus Christ,
> Comme vous j'aime une Marie
> Qu'avec elle je me marie (O.P., 28)

Ce mariage fait naître l'androgyne divin, Jésus Christ, être complet, unique entre tous les hommes.

Dans l'oeuvre de l'époque, la séparation des principes féminin et masculin et leur réunion subséquente avec la victoire éclatante de l'oeuvre au rouge (la dernière étape du Grand Oeuvre alchimique) trouvent leur expression la plus intense dans L'Enchanteur pourrissant.

La dame du lac, Viviane, a enchanté Merlin avec les sortilèges qu'il lui avait enseignés; puis, lasse, elle s'est assise sur sa tombe. Il est mort, mais son âme est restée vivante; il est actif, il parle "d'une véritable voix inouïe" (O.Pr., 11), et il attire ses créatures autour de lui. Elle est vivante, mais silencieuse. Passive, elle ne danse plus et se plaint que les hommes prennent les femmes pour des fantômes

et ne peuvent pas les saisir. L'homme et la femme sont séparés à jamais. Mort, il vit encore dans son âme; vivante, elle est en partie morte au monde. Elle est sur la terre; il est sous sa pierre tombale. Ils se complètent et, pourtant, ils ne peuvent pas se comprendre:

> ... la femme et l'homme ne se ressemblent pas et leurs enfants leur ressemblent. Mais nous nous ressemblons, parce que je t'ai tout appris, tout ce qui me ressemble. Nous nous ressemblons et n'avons pas d'enfants qui nous ressemblent. O toi que j'aimais, tu me ressembles. Nous nous ressemblons, mais l'homme et la femme ne se ressemblent pas.[...] O toi que j'aimais, toi qui me ressembles, tu ressembles aussi à toutes les femmes. (O.Pr., 71)

Ce long monologue de Merlin, à la fin du conte, pose clairement la différence entre l'antithèse prosaïque et l'oxymore poétique. Dans le monde réel, l'homme et la femme ne peuvent jamais se ressembler, les opposés sont, et doivent rester distincts pour assurer l'intelligibilité du monde. Les enfants des couples humains continueront cette opposition. Dans la figure poétique symbolisée par le couple Merlin-Viviane, les opposés s'intègrent, forment une unité ressemblante, homogène, indissociable. Dans les deux mondes, poétique et réel, l'outil (le langage) et ses éléments (les mots) sont les mêmes. Mais, dans l'oxymore poétique, il y a naissance d'un être nouveau et complet. L'intégration poétique se reflète dans l'homophonie presque parfaite du paragraphe. Tel monologue serait rejeté par la prose étant jugé redondant et répétitif. En poésie, les assonances en "an" et les allitérations en "m" ainsi que la répétition lancinante du

signe "ressembler" (onze fois) traduisent, dans la forme, la totalisation de la figure.

L'union de deux éléments opposés pour en former un troisième unique se traduit, dans le domaine pictural, par l'usage exclusif des couleurs blanche et noire dans les représentations graphiques qui accompagnent certains poèmes d'Apollinaire: les gravures sur bois de Dufy pour Le Bestiaire et celles de Derain pour L'Enchanteur. Les artistes y jouent de la combinaison et du contraste entre le blanc et le noir pour dessiner leurs illustrations.

Apollinaire a fréquemment recours à des oxymores d'inspiration alchimique quand il décrit l'enchanteur et sa dame. A la fin de L'Enchanteur, la dame regagne son palais "plein de lueur de gemmes, au fond du lac" (O.Pr., 72) et le poète associe Viviane à l'eau. Dès les premières lignes d'"Onirocritique," l'enchanteur se place sous le signe du feu: "les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur" (O.P., 371). La fin du conte et le début du poème se relient en une immense figure englobante.

L'oxymore masculin-féminin est à la base d'"Onirocritique." Une petite phrase qui en pose le problème, revient comme un leitmotiv dans ce poème: "Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme" (O.P., 371)[23]. Ce refrain revient à quatre reprises. La première fois, on le trouve au début du texte; et, les images qui suivent jouent de l'opposition/union entre les principes mâle et

féminin: "Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lunes. De la gorge du singe il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde" (O.P., 371). La différence entre les animaux soulignée par l'adjectif "dissemblables" est suivie d'un essai de réintégration: "s'accouplaient." Il s'agit d'une union impossible dans le monde réel où seuls des animaux de la même race peuvent s'accoupler. Dans le poème, la couleur rouge (symbolique du principe masculin) des rosiers et des flammes s'allie à la couleur blanche (symbole du principe féminin) des grappes de lunes et de la fleur de lys. Ce sont les "flammes qui fleurdelisèrent le monde," réussissant, au moment où elles s'emparent de la totalité de l'espace ("le monde"), l'union parfaite des deux principes tout en préservant leur différence. Le substantif "flammes" et le verbe "fleurdeliser" se trouvent en rapport hyponymique sous la catégorie: fleur. Il s'agit d'une fleur du monde onirique ou simultanément fleur-flamme et fleur de lys. Elle est la seule fleur du monde qu'elle envahit, étant l'essence de la fleur, de la féminité et de la masculinité.

Vers le milieu du texte, le poète reprend le refrain suivi du vers: "le ciel allaitait ses pards, j'aperçus alors sur ma main des taches cramoisies" (O.P., 372). Le ciel, tout à l'heure embrasé, donne maintenant du lait, blanchi. Cette

action d'allaiter semble provoquer l'apparition des taches cramoisies (rouges) puisqu'Apollinaire emploie la préposition "alors."

Plus loin, la phrase "deux animaux dissemblables s'aimaient" (O.P., 372) qui rappelle les "deux animaux dissemblables s'accouplaient" du début, accompagne le leitmotiv. Le verbe "s'aimer" remplace "s'accoupler" et fait passer l'union du stade physique au stade spirituel.

Enfin, la phrase revient tout à la fin du texte au moment où le Grand Oeuvre s'achève. Le poète-enchanteur a obtenu le produit final symbolisé par les "vaisseaux d'or" (O.P., 374). Et, à ce moment-là, l'union des deux principes va de pair avec la domination de l'ombre sur le temps et l'espace: "Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, les villes, et dans la neige des montagnes" (O.P., 374). Les animaux sont devenus des ombres, ce qui souligne le passage à une autre dimension, celle du magicien. Ces ombres et les yeux multipliés de l'enchanteur ont tout couvert du rouge des voilures au blanc de la neige des montagnes, unissant enfin les opposés.

Cette réintégration ne pouvait s'accomplir dans sa plénitude qu'à la fin d'"Onirocritique" quand l'enchanteur domine l'entièreté du monde clos et infini qu'il vient de

conquérir: le nemeton, monde loquace dont le poète est le ministre. Tel un dieu, il a donné naissance à un cosmos de la parole.

Dans ce chapitre, nous avons essayé de préciser le concept du nemeton, endroit magique que l'enchanteur atteint une fois la quête achevée. Il a quitté un monde qui se caractérisait par une fragmentation en parties distinctes et opposées de l'espace-temps. La compréhension de ce monde par le reste des hommes dépendait de cette partition. Faux-messie, il est né à un état d'unité absolue dans un univers qui n'est plus soumis à l'espace à trois dimensions: le poème. C'est parce que l'espace-temps maintient le monde réel dans la partition, que l'enchanteur doit le dominer. Le recours au rêve et au mythe, l'ubiquité, la multiplication, l'agrandissement, la simultanéité sont autant de procédés, traditionnels ou innovatifs, qui permettent au poète d'envahir tout l'espace de son univers, d'en éliminer la fragmentation, de faire disparaître l'opposition figure/fond et de former avec sa créature un objet poétique total. L'androgyne alchimiste, oxymore parfait, symbolise la figure poétique qui ne se définit par rapport à aucun contraire.

La première phrase de la Genèse annonce qu'au commencement, il y avait le Verbe, et, que c'est le Verbe divin qui, en se faisant chair, a créé le monde. Apollinaire, féru d'alchimie et d'occulte, fait écho à la légende biblique dans Le Bestiaire, où le poète est "la voix que la lumière fit

entendre" (O.P., 3). Il s'inspire du livre sur Les grands Initiés de Schuré où Osiris dit à Hermès:

> ...le feu que tu as vu jaillir des profondeurs, c'est le Verbe... Le Verbe est en toi. Ce qui est en toi entend, voit, agit, est le verbe lui-même, le feu sacré, la parole créatrice. (Schuré, 154)

A l'issue de la quête, l'enchanteur détient le pouvoir divin de créer par le langage un monde nouveau. Comme l'écrit Apollinaire dans le "Poème lu au mariage d'André Salmon" en 1909, les poètes ont "des droits sur les paroles qui forment et défont l'Univers" (O.P., 84). "Ceux qui sont fondés en poésie" (O.P., 83) renouvellent le monde en renouvelant le langage. Pour Rimbaud avant lui, les hommes exceptionnels qui se veulent "poètes du nouveau" doivent "trouver une langue."[24] La poésie, en effet, "n'est pas une belle prose, mais un langage que le poète a dû inventer pour dire ce qu'il n'aurait pu dire autrement" (Cohen, SLP, 163).

En nous basant sur ces précisions, nous pouvons, à présent, étudier ce langage au travers de ses figures dans le poème le plus obscur et le moins souvent étudié de l'année 1908: "Onirocritique." Ce poème présente un intérêt particulier parce qu'il ne suit pas le schéma poétique traditionnel de la versification du mètre et de la rime. Son étude nous permettra de cerner en quoi consiste la poéticité d'un texte et de formuler les caractéristiques formelles d'un langage incantatoire qui dit ce qui est "indicible en prose" (Cohen, SLP, 163).

Notes

1. Jean Markale, Merlin ou l'éternelle quête magique (Paris: Editions Retz, 1981), p. 175.

2. Nikolaï Tolstoy, The Quest for Merlin (Boston: Little, Brown and Company, 1985), p. 235.

3. André Breton, Manifestes du Surréalisme (Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972), p. 133.

4. Charles Baudelaire, Oeuvres Complètes (Paris: Gallimard, 1975), p. 394.

5. L'un des points de la théorie cubiste est la remise en question de la perception et de la représentation antérieures de l'espace et du temps. En 1908 déjà, quand Apollinaire dit de l'art de Jean Royère qu'il "connaît le passé, l'avenir et transforme le présent quand il le veut..." (O.C., III, 781) ou que le peintre divin doit "embrasser d'un coup d'oeil le passé, le présent et l'avenir" (O.C., IV, 94), ou encore qu'il fait des expériences simultanéistes, il affirme son désir de s'éterniser en échappant au temps et à l'espace morcelés.

6. Gaston de Pawlowski, Comoedia: Voyage au pays de la quatrième dimension (Paris: Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1912), p.7.

7. Titus Burkhardt, Alchemy (Baltimore: Penguin Books Inc, 1974), p. 161.

8. Jean Burgos, "Apollinaire hors les murs", Apollinaire e l'avanguardia (Paris: Nizet, 1984), p. 422.

9. Ce qui n'est pas sans rappeler la première strophe des "Correspondances" de Baudelaire:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de symboles
Qui l'observent avec des regards familiers. Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, 1975), p. 11.

10. Mircea Eliade, Shamanism (Princeton University Press, 1970), p. 510.

11. Gaston Bachelard, La Poétique de la rêverie (Paris: PUF, 1960), p.144.

12. Edouard Schuré, *Les grands Initiés* (Paris: Librairie académique Perrin, 1960), p. 243.

13. Jean Burgos, *Pour une Poétique de l'imaginaire* (Paris: éditions du Seuil, 1982), P. 265.

14.Jean Burgos, "Apollinaire et le recours au mythe," *Actes du Colloque de Stavelot, 1968* (Paris: Minard, 1970), p. 121.

15. Timothy Mathews, *Reading Apollinaire. Theories of Poetic Language* (Manchester: Manchester University Press, 1987), p. 36.

16. Mario Richter, *La Crise du logos et la quête du mythe. Baudelaire, Rimbaud , Cendrars, Apollinaire* (Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1976), p. 53.

17. Marc Eigeldinger, *Lumières du mythe* (Paris: Presses Universitaires de France, 1983), p. 10.

18. Norma Lorre Goodrich, *Merlin* (New-York, Toronto: Franklin Watts, 1987), p. 26.

19. Maurice Lefebvre, *L'Image fascinante et le surréel* (Paris: Plon, 1965), p. 40.

20. Rappelons que l'enchanteur est considéré comme un fou qui voit le monde à l'envers (Markale, 151).

21. Paulette Duval, *La Pensée alchimique et 'Le Conte du Graal'* (Paris: Honoré Campion, 1979), p. 68.

22. Stanley H. Redgrove, *Magic and Mysticism* (New-York: University Books, 1971), p. 179.

23. Apollinaire devait reprendre la même idée dans *Les Chroniques d'art* de juin 1908 pour décrire les peintures de Marie Laurençin. Celle-ci "a la conscience des différences profondes qui existent entre l'homme et la femme" (O.C., IV, 89).

24. Arthur Rimbaud, *Oeuvres complètes* (Paris: Editions Gallimard, 1972), p. 252.

CHAPTER 6
LE HAUT-LANGAGE: ANALYSE D'"ONIROCRITIQUE"

"La parole est soudaine et c'est un Dieu qui tremble" (O.P., 311) écrit Apollinaire dans le poème "La Victoire" en 1917. Dans le jaillissement de la parole poétique, on trouve effectivement la marque de la divinité de l'enchanteur: "... l'action magique attribuée au poète-prophète figure le pouvoir démiurgique des mots."[1] Ce sont les mots qui créent l'émerveillement par la magie de leurs sons et de leur agencement: "la poésie est un émerveillement, très exactement au niveau de la parole, dans la parole, par la parole." [2]

Cette parole que le poète-enchanteur a reçue à l'apogée de l'initiation est le matériau avec lequel il construit un univers d'une réalité langagière. Apollinaire décrit ainsi le pouvoir des mots chez son ami, le poète André Salmon: il "crache des constructions plus solides que les monuments de pierre. Ses paroles ont plus de réalité que les objets mêmes du sens qu'elles expriment. Son souffle anime des personnages dont la vérité corporelle est la conséquence de l'existence qu'il leur donne" (O.C., III, 822). Le langage poétique ne décrit pas le monde extérieur comme il semble; l'apparence est le domaine de la prose. Et, comme on l'a vu au deuxième chapitre, une fois qu'il a rejeté la fausse réalité, le poète

n'obéit plus aux règles et à la logique qui régissent le langage ordinaire. S'il emprunte des éléments au monde "réel," il les distille afin d'en extraire l'essence. Le poète projette une vision intense d'un univers autarcique dont il saisit et orchestre les rapports[3] dans le poème. La poésie "est la science du monde qui est le sien [...] qu'elle décrit en sa propre langue" (Cohen, HL, 38).

Guillaume Apollinaire, dans ses poèmes, a souvent mis en relief les aspects qui opposent le langage poétique à la prose:

L'ELEPHANT

Comme un éléphant son ivoire
J'ai en bouche un bien précieux
Pourpre mort!... J'achète ma gloire
Au prix des mots mélodieux. (O.P., 14)

Dans ce petit quatrain extrait du Bestiaire, Apollinaire compare la parole poétique à l'ivoire de l'éléphant. Le verbe est la valeur, la gloire du poète, la manifestation de son don magique. Pourtant, Apollinaire nomme ce bien précieux "pourpre mort!" Cette exclamation, en apparence paradoxale, résume en deux mots toute la distance qui sépare la prose de la poésie. Au niveau de l'image, la couleur pourpre évoque le feu alchimique, l'accomplissement de l'oeuvre au rouge; cette expression rappelle aussi que le langage poétique est né d'une mort, la perte du sens prosaïque. Le poète devra racheter, redonner un sens au langage, "la poésie [...] n'est pas possédée de 'l'esprit de négation.' Elle ne détruit que pour

reconstruire" (Cohen, SLP, 202).

Ce vers peut également se lire au niveau strictement formel. "Pourpre mort!" présente une double déviation des règles de la prose: d'une part, la mort, une abstraction, ne peut avoir de couleur concrète. D'autre part, la place des adjectifs de couleur en français est, habituellement, après le substantif. La position préposée qui signale un sens figuré est une anomalie dans cet exemple. Au niveau prosaïque, par son agrammaticalité, la phrase perd son sens. Elle n'a plus d'opposé dans un système qui ne fonctionne que sur des oppositions. En effet, le contraire de "Pourpre mort!" "Blanche vie!" est "frappé d'interdit" (Cohen, HL, 110) car phrase déviante, elle aussi. A ce titre, "elle échappe au principe universel d'oppositions" (Cohen, HL, 111) "et ne peut en conséquence accéder à l'actualisation implicite" (Cohen, HL, 110). Il faut récupérer le sens de ce vers dans le domaine poétique. La phrase, délivrée au niveau lexical et syntaxique de "cette négation inhérente à la non-poésie" (Cohen, HL, 36), envahit dans sa positivité la totalité de cet univers magique où, pourrait-on dire, toute mort est pourpre et toute couleur pourprée synonyme de mort. C'est l'agrammaticalité de la figure poétique qui en garantit la totalisation.

La figure s'accompagne d'un point d'exclamation. "Pourpre mort!" est véritablement un cri qui éclate avec force. Il exprime toute "l'intensité pathétique" (Cohen, HL, 36) du langage poétique. Avec seulement deux "mots mélodieux," le

poète peut démontrer son extraordinaire pouvoir d'émerveiller.

Ce court vers d'Apollinaire confirme la remarque critique de Jean Cohen selon laquelle "la poésie est totalisation de la prédication tandis que la prose en est la partition" (Cohen, HL, 102). Le langage poétique, dans sa forme comme dans ses images, reflète le nemeton, monde totalisant de l'enchanteur où les opposés n'existent plus. Alors que dans la prose "le mot ne conquiert son identité que comme résidu de sa différence et ne se définit plus que comme l'autre de l'autre" (Cohen, HL, 126), la poésie, elle, exprime "l'absoluité du signe et la splendeur du signifié" (Cohen, HL, 126). Le mot y est générique, total et, par là, pathétique.

Apollinaire consacre un autre quatrain, "Le Cheval," à l'aspect formel de sa poésie:

LE CHEVAL

Mes durs rêves formels sauront te chevaucher
Mon destin au chat d'or sera ton beau cocher
Qui pour rènes tiendra tendus à frénésie
Mes vers, les parangons de toute poésie (O.P., 5)

Dans ce poème du Bestiaire, Apollinaire compare sa poésie au cheval ailé, Icare. Pour le poète, ses vers, représentatifs de la poésie tout entière, sont une exaltation de langage: durs, ils chevauchent le cheval ailé (de la gravure) qui, tel Icare, vole vers le feu des dieux; et ils sont "tendus à frénésie," à l'excès. Le langage poétique est un éclatement de joie, une exubérance, les mots sont des "bouquets" cueillis

aux "jardins de la lumière" (O.P., 309), puisque chacun d'eux rayonne dans sa plénitude. Dans la poésie, le lecteur saisit le langage à sa source, au moment où, verbe magique, il crée un faux monde, qui, "dur rêve formel," n'a d'autre raison d'exister que sa présence sur la page et qui, en conséquence, ne s'oppose à aucun vrai monde. En lisant le poème, on se trouve face à un "art du paroxysme, technique d'animation ou plutôt de réanimation de cette puissance originelle du langage que la prose a refoulée" (Cohen, HL, 242). Pour les poètes-enchanteurs, "the purest poetic act seems to re-create language from an inner experience that, like the ecstasy or the religious inspiration of the 'primitives,' reveals the essence of things."[4] C'est pourquoi pour le néophyte, le langage poétique reste ésotérique. Apollinaire qualifie ses rêves formels de "durs" car leur sens--l'éprouvé ou pathème--n'est pas immédiatement compréhensible pour celui qui en cherche l'idée claire. Et, en 1908, Guillaume Apollinaire se rendait parfaitement compte de cet ésotérisme inhérent au discours poétique qu'il qualifiait d'"obscur" quand il écrivait à propos du poète symboliste Jean Royère: "Voilà que tout est miraculeux. Cette langue est claire comme les flammes de la Pentecôte et ces poèmes sont plus beaux à cause de leur obscurité" (O.C., III, 781). Jean Royère, rapporte Apollinaire, disait lui-même: "Ma poésie est obscure comme un lys" (O.C., III, 782). Ce dernier oxymore est révélateur du sens poétique car il définit les deux niveaux de compréhension

de la poésie.

La poésie démantèle la structure oppositive qui caractérise la prose. Or,

> une idée n'est claire que si nous pouvons la situer à l'intérieur d'un système d'oppositions [...] Le langage non-poétique, de par sa structure nomino-verbale, est composé de termes opposables et c'est par là qu'il est conceptuel, et c'est par là qu'il est clair. Le langage poétique au contraire - pour la raison inverse - doit être considéré comme naturellement obscur. Toute poésie est obscure pour autant qu'elle est poétique. Et c'est la raison pour laquelle la poésie est intraduisible. La transposer en langage clair, c'est en perdre la poéticité. (Cohen, HL, 182-183)

Le langage poétique ne fait pas appel à la raison, mais aux sens. Pour celui qui lit en se basant sur un système de référence conceptuel, le signification poétique reste hermétique; il se trouve face à une série de signes qu'il ne peut déchiffrer. Mais, l'obscurité inhérente à la poésie se dissipe quand la lecture se transfère au niveau du pathème. C'est là où la poésie trouve sa vérité: "Le poème hermétique peut se définir paradoxalement comme expression claire d'une pensée obscure et qui se veut telle parce que dans l'obscurité du concept elle trouve sa propre vérité pathétique" (Cohen, HL, 184).

A la joie de révéler les objets dans leur essence s'ajoute celle de recréer un langage. Le poète communique le dynamisme et la nouveauté de l'acte créateur. Alors que la prose, "ces vieilles langues ... tellement près de mourir" (O.P., 310), appartient au domaine dénotatif; elle décrit ou rapporte le monde connu selon des règles établies; la poésie,

qui est connotative, exalte "cette joie de voir des choses neuves" (O.P., 311), qu'elle doit exprimer avec un nouveau langage. Elle fait fi des règles qui la restreindraient:

> O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
> Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire (O.P., 310)

Sans les limitations imposées par la grammaire, le poète se trouve face à un champ immense d'innovations possibles. Les écarts de langage sont virtuellement innombrables.

La prose sert à informer. Pour comprendre, il faut pouvoir différencier le plus possible entre les signes c'est pourquoi la prose est un système fondé sur la différence. La poésie "transgresse la loi d'informativité" (Cohen, HL, 242), elle sert à exprimer l'intensité et l'allégresse d'une expérience enchanteresse. Ce qu'elle dit, elle le redit avec de plus en plus de force: "de nouveaux sons, de nouveaux sons, de nouveaux sons" (O.P., 310). La redondance dont la poésie fait grand usage est un écart vis-à-vis de la prose, mais aussi un "trope d'intensité" (Cohen, HL, 231) qui contribue au pathétisme du discours:

> Le discours poétique relève d'un principe de cohérence interne ou convenance du prédicat au sujet. Elle est assurée, aux niveaux phrasiques et transphrasiques, par l'accord ou 'correspondance' pathétique des termes que le discours associe. Le texte poétique peut être considéré à ce titre comme une tautologie pathétique, par quoi il se constitue comme langage absolu. (Cohen, HL, 36)

Le poète-enchanteur n'explique pas, il cherche à faire connaître au lecteur une émotion intense par son langage

incantatoire. A chaque relecture, ce dernier peut revivre (co-naître) une quête toujours nouvelle et en éprouver l'émerveillement par la magie du verbe, "et c'est pourquoi la relecture poétique n'est jamais redondante. Le poème est inépuisable parce qu'il est saisi comme éprouvé et que l'éprouvé est un événement [...] L'expérience est toujours à vivre ou à re-vivre. Et le langage qui l'exprime est lui aussi un vécu, un moment d'existence" (Cohen, HL, 176).

Au niveau du texte, Jean Cohen distingue trois types de similarité: du signifiant (homophonie: rimes, paronomases - allitérations et assonances), du signifié (synonymie) et du signe (répétition; comme une sonate, le texte poétique est une mélodie formée de variations sur quelques notes).

Cohen distingue quatre étapes principales dans l'entreprise poétique qu'il nomme:

1) déviation
2) totalisation
3) pathétisation
4) répétition (Cohen, HL, 238)

La déviation grammaticale entraîne la totalisation du sens qui provoque le sentiment d'intensité (que Cohen appelle pathétisation) sur l'axe paradigmatique (de la langue); sur l'axe syntagmatique (du discours), "les termes réanimés trouvent leur motivation textuelle dans la similarité de leurs pathèmes respectifs" (Cohen, HL, 238). Tout se joue à l'intérieur du texte poétique, véritable nemeton de la parole.

Un calligramme de 1914, "Coeur couronné et miroir" illustre cet autocentrisme. Le nom du poète, Guillaume Apollinaire, est contenu dans un ovale qui est le poème: "Dans ce miroir je suis enclos vivant et vrai comme on imagine les anges et non comme sont les reflets" (O.P., 197). Comme Merlin dans sa tombe, le poète trouve sa vérité dans les confins du texte poétique, le nemeton ne doit plus rien à l'extérieur: "le texte ne renvoie qu'à lui-même et s'avère en tant que tel indépendant de tout contexte" (Cohen, HL, 214).

"Onirocritique," par exemple, est un poème en cercle fermé, totalement tourné sur lui-même, puisqu'il est critique du rêve, poème sur le processus poétique.

Le monde d'"Onirocritique" se limite à l'univers créé par les mots sur les pages. En eux, tout est inclus. Par leur enchaînement, ils déterminent la création de leur monde, sans intervention extérieure. Ils ont leur propre système de cause et effet et leur propre logique intérieure. Ainsi, un son, une allusion entraîne la suite des phrases par homophonie ou synonymie et modèle le sens du texte.[5] L'étude d'"Onirocritique," qui, à la différence des autres poèmes de 1908, fut écrit en prose, permet de 'disséquer' le fonctionnement du langage qui tisse le monde de l'enchanteur. Sa poéticité ne peut ici parvenir de l'application des règles de la versification et de la rime, mais elle naît des figures elles-mêmes et du sens qui en découle:

ONIROCRITIQUE

Les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur. Ils étaient sur le point de me brûler. Mais j'avais conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'accouplaient et les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lunes. De la gorge du singe il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde. Dans les myrtaies une hermine blanchissait. Nous lui demandâmes la raison du faux hiver. J'avalai des troupeaux basanés. Orkenise parut à l'horizon.
Nous nous dirigeâmes vers cette ville en regrettant les vallons où les pommiers chantaient, sifflaient, et rugissaient. Mais le chant des champs labourés était merveilleux:

Par les portes d'Orkenise
Veut entrer un charretier
Par les portes d'Orkenise
Veut sortir un va-nu-pieds.

Et les gardes de la ville
Courant sus au va-nu-pieds:
"- Qu'emportes-tu de la ville?"
"- J'y laisse mon coeur entier."

Et les gardes de la ville
Courant sus au charretier:
"- Qu'apportes-tu dans la ville?"
"- Mon coeur pour me marier."

Que de coeurs dans Orkenise!
Les gardes riaient, riaient!
Va-nu-pieds la route est grise,
L'amour grise, ô charretier.

Les beaux gardes de la ville,
Tricotaient superbement
Puis, les portes de la ville,
Se fermèrent lentement.

Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Le ciel allaitait ses pards. J'aperçus alors sur ma main des taches cramoisies. Vers le matin, des pirates emmenèrent neuf vaisseaux ancrés dans le port. Les monarques s'égayaient. Et les femmes ne voulaient pleurer aucun mort. Elles préfèrent les vieux rois, plus forts en amour que les vieux chiens. Un sacrificateur désira être immolé au lieu de sa victime. On lui ouvrit le ventre. J'y vis quatre I, quatre O, quatre D. On nous servit de la viande

fraîche et je grandis subitement après en avoir mangé. Des singes pareils à leurs arbres violaient d'anciens tombeaux. J'appelai une de ces bêtes sur qui poussaient des feuilles de laurier. Elle m'apporta une tête faite d'une seule perle. Je la pris dans mes bras et l'interrogeai après l'avoir menacée de la rejeter dans la mer si elle ne me répondait pas. Cette
perle était ignorante et la mer l'engloutit.

Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Deux animaux dissemblables s'aimaient. Cependant les rois seuls ne mouraient point de ce rire et vingt tailleurs aveugles vinrent dans le but de tailler et de coudre un voile destiné à couvrir la sardoine. Je les dirigeai moi-même, à reculons. Vers le soir, les arbres s'envolèrent, les singes devinrent immobiles et je me vis au centuple. La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d'or passaient à l'horizon. Et quand la nuit fut complète, cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles dont les nourrices furent la lune et la colline. Ils aimèrent les rois désossés que l'on agitait sur les balcons. Arrivé au bord d'un fleuve je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra. Et, la source languissante m'avertit que si j'arrêtais le soleil je le verrais carré, en réalité. Centuplé, je nageai vers un archipel. Cent matelots m'accueillirent et m'ayant mené dans un palais, ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois. J'éclatai de rire à ce moment et dansai tandis qu'ils pleuraient. Je dansai à quatre pattes. Les matelots n'osaient plus bouger car j'avais l'aspect effrayant du lion.

A quatre pattes, à quatre pattes.

Mes bras, mes jambes se ressemblaient et mes yeux multipliés me couronnaient attentivement. Je me relevai ensuite pour danser comme les mains et les feuilles.

J'étais ganté. Les insulaires m'emmenèrent dans leurs vergers pour que je cueillisse des fruits semblables à des femmes. Et, l'île, à la dérive, alla combler un golfe où du sable aussitôt poussèrent des arbres rouges. Une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement et tout un peuple l'admirait sans se lasser. Je retrouvai sur le sol la tête faite d'une seule perle qui pleurait. Je brandis le fleuve et la foule se dispersa. Des vieillards mangeaient l'ache et immortels ne souffraient pas plus que les morts. Je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison. Le soleil n'était pas plus libre qu'un fruit mûr. Un troupeau d'arbres broutait les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête. Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre. Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir.

> Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin. Les ombres sortirent des myrtaies et s'en allèrent dans les jardinets qu'arrosaient un surgeon d'yeux d'hommes et de bêtes. Le plus beau des hommes me prit à la gorge, mais je parvins à le terrasser. A genoux, il me montra les dents. Je les touchai. Il en sortit des sons qui se changèrent en serpents de la couleur des châtaignes et dont la langue s'appelait Sainte Fabeau. Ils déterrèrent une racine transparente et en mangèrent. Elle était de la grosseur d'une rave.
>
> Et mon fleuve au repos les surbaigna sans les noyer.
>
> Le ciel était plein de fèces et d'oignons. Je maudissais les astres indignes dont la clarté coulait sur la terre. Nulle créature n'apparaissait plus. Mais des chants s'élevaient de toutes parts. Je visitai des villes vides et des chaumières abandonnées. Je ramassai les couronnes de tous les rois et en fis le ministre immobile du monde loquace. Des vaisseaux d'or, sans matelots, passaient à l'horizon. Des ombres gigantesques se profilaient sur les voiles lointaines. Plusieurs siècles me séparaient de ces ombres. Je me désespérai. Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et sur la neige des montagnes.
> (O.P., 371-374)

Nous organiserons notre analyse de ce poème autour des grandes lignes proposées par Cohen dans Le Haut-Langage. Nous verrons comment chacun des quatre temps de l'entreprise poétique participe et mène à la totalisation de la prédication. Nous relèverons d'abord les nombreuses déviations de langage qui se regroupent sous quatre catégories principales: les shifters,[6] les impertinences logico-sémantiques (dont les anthropomorphismes), les mots formés de deux termes appartenant à des domaines de référence différent qui échangent leurs traits inhérents et forment une nouvelle entité unique (comme le fleuve-épée), et la parodie. Ensuite,

nous dégagerons les exemples d'homophonies dont l'incidence augmente vers la fin du texte. Nous étudierons une autre répétitivité complémentaire: la répétition du signe, et nous verrons comment les signes changent en se répétant et culminent à un paroxysme. Cette répétitivité déborde d'ailleurs les frontières du poème pour s'étendre à toutes les oeuvres de 1908. Enfin, dans un dernier temps, nous étudierons les exemples de totalisation même: les choses- et les êtres-mondes. Il s'agira de démontrer que "... la poésie est un langage sans négation, la poésie n'a pas de contraire. Elle est comme telle un procédé de totalisation du sens" (Cohen, HL, 79).

L'étude formelle du poème nous permettra, en outre, de réaffirmer le message transmis par les images: les agrammaticalités correspondent aux images de rupture et de fausseté (le monde de l'enchanteur-antéchrist est l'envers du monde réel dont il est coupé), les images et le langage traduisent la totalisation (de ce monde délivré de l'espace/temps) et la pathétisation (qui exprime le triomphe de la vérité poétique, l'émerveillement), le thème de l'éternel retour, de la quête toujours recommencée dans un univers clos se suffisant à lui-même s'articule sur le mode de la répétitivité qui marque le texte poétique.

Parmi les agrammaticalités, on remarquera qu'Apollinaire ne fait guère usage de l'épithète antéposé auquel Cohen accorde une place primordiale dans sa critique. En revanche,

on peut identifier de nombreux shifters qui se divisent en trois catégories: certains se réfèrent aux entités qui apparaissent dans le texte, les autres sont des shifters de lieu ou de temps.

Dans la première phrase, "les charbons du ciel étaient si proches que je craignais leur ardeur" (O.P., 371), on remarque que l'on passe de la troisième personne qui dominait L'Enchanteur pourrissant à la première. "Onirocritique" se démarque, donc, tout de suite du reste du volume et s'impose en unité isolée.

Le shifter 'je' va assurer la narration dans l'ensemble d'"Onirocritique." Ce 'je' n'est ni l'émetteur du message, ni le poète, ni l'enchanteur Merlin, ni le rêveur; mais une sorte de "sur-je" qui les inclut tous: "il n'est pas de mot dans le dictionnaire pour signifier 'le poète essentiel et absolu,' la figure réussit à en créer un" (Cohen, SLP, 158).

Ce "je" fera brièvement place au "nous" à la fin du paragraphe: "Nous lui demandâmes...," "Nous nous dirigeâmes..." (O.P., 371). Le "nous" a une valeur plus englobante que le "je." Ce pronom collectif peut inclure le lecteur ou d'autres protagonistes du récit. Normalement, le contexte indique les membres compris dans le "nous." Ici, en l'absence de toute référence, le défini "nous," comme le "je," passe du connu à l'inconnu; la définition du "nous" est réellement illimitée, sans contraire. Le "nous" et le "je" font face à un antagoniste tout aussi indéfini et totalisant:

"on." "On lui ouvrit le ventre," "on nous servit..." (O.P., 371). Le pronom indéfini "on" qui peut se référer à une personne quelconque ou à tout le monde est le pronom shifter absolu.

La suite du texte confirme la fonction totalisante du pronom "je." Les phrases: "je me vis au centuple," et "la troupe que j'étais s'assit au bord de la mer" (O.P., 372), mettent en question la définition grammaticale du "je", pronom personnel de la première personne du singulier. Le "je", figure poétique, peut être "centuple" et "troupe" incluant "nous" et "eux." Le "je" en tant que shifter est non seulement frappé d'incapacité référentielle dans le texte, mais encore coupé de ses fonctions grammaticale et sémantique traditionnelles. "Onirocritique," par ses stratégies de répétition et de fragmentation, redéfinit le "je" comme poète absolu aux pouvoirs illimités. Le je-enchanteur se multiplie en se reflétant infiniment dans les créatures du poème. Il est à la fois créateur, procréateur et création. Ce faisant, il assume une fonction cosmogonique semblable à celle de figures mythiques (Zeus par exemple): "... cent flammes vinrent à ma rencontre. Je procréai cent enfants mâles..." (O.P., 372). Les enfants mâles ne sont pas séparés de leur géniteur, mais autant de reflets du "je." Il faut qu'il soit tué quatre-vingt-dix-neuf fois pour redevenir unique: "... ils m'y tuèrent quatre-vingt-dix-neuf fois" (O.P., 373). Le shifter "je" ne représente plus une fraction de l'espace/temps, un

être dans le monde, s'opposant aux autres êtres, mais un être-monde, (pro) créateur d'un univers dont il est aussi toutes les créatures. Le "je" poétique, père et fils d'un monde à son image, atteint une dimension divine.

Le leitmotiv de l'unité des oppositions incompatibles qui revient à quatre fois dans le poème ("Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme" [O.P., 371-374]) contient deux shifters, "l'homme" et "la femme." L'article défini confère une certaine ambiguïté sémantique à la phrase. Il peut s'agir d'un homme et d'une femme identifiables (par exemple Merlin et Viviane si "Onirocritique" s'intègre à L'Enchanteur pourrissant) ou non identifiables, génériques: l'homme et la femme en tant que catégorie absolue, essentielle (si "Onirocritique" est un poème en prose indépendant). Dans les deux cas, le leitmotiv nous indique la ligne directrice du texte qui, dans le choix des mots, des formes et des couleurs va continuellement opposer et intégrer "l'homme et la femme" et "leurs éternités différentes." Il résume toute la quête de l'enchanteur: comment transformer un langage d'oppositions en un langage d'unité? En effet, si les shifters "l'homme" et "la femme" pris individuellement ne s'opposent à aucun autre, ils semblent s'opposer entre eux, "éternités différentes." Comme nous l'avons vu au chapitre quatre, l'opposition homme-femme n'est qu'apparente, les deux termes sont en rapport hyponymique, ce qu'illustrent l'accouplement puis l'amour des

animaux dissemblables, symbolisé par la figure alchimique de l'hermaphrodite. A la fin du texte, l'homme et la femme sont fusionnés dans un shifter absolu, les ombres: "des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour..." (O.P., 374).

La première allusion à l'homme et la femme est suivie d'un autre shifter: "de la gorge du singe il sortit des flammes qui fleurdelisèrent le monde" (O.P., 371). De quel singe s'agit-il? Il n'en a jamais été question auparavant. Pourtant, il est introduit par l'article défini, "le." Il est "le singe," comme il y avait "l'homme" et "la femme." Dans le monde de l'enchanteur, il n'existe plus d'individu identifiable, mais des entités génériques. De plus, le seul animal, mythique d'ailleurs, de la gorge duquel puissent sortir des flammes est le dragon. Ici, c'est un animal réel qui reçoit la particularité d'un monstre imaginaire créant ce que Cohen appelle une impropriété encyclopédique. Pourtant, Le choix de cet animal particulier, le singe, ouvre d'autres possibilités interprétatives. Le singe, selon la théorie darwinienne de l'évolution, partagerait un ancêtre commun avec l'homme. Il contiendrait donc en lui l'animal et l'humain. La suite d'"Onirocritique" va d'ailleurs confirmer le rôle totalisant de ce shifter. "Des singes pareils à leurs arbres violaient d'anciens tombeaux" (O.P., 372). Dans cette phrase, les singes (animaux) sont semblables aux végétaux sur lesquels ils vivent (leurs arbres) en vertu d'une espèce de mimétisme, mais en violant d'anciens tombeaux ils accomplissent une

action jugée sur le code de la morale humaine. Dans la phrase suivante, le singe traverse encore les limites du royaume animal: "j'appelai une de ces bêtes sur qui poussaient des feuilles de laurier" (O.P., 372). La bête--le singe--a des caractéristiques végétales: des feuilles poussent sur elle. Pourtant, comme les héros et les poètes de l'antiquité, elle est couverte de laurier, signe de gloire. L'animal-végétal-héros (le poète?) forme une métaphore complète qui totalise les registres de signification. D'ailleurs, le singe est considéré comme un animal mimétique, un imitateur ce qui lui permet d'assumer plusieurs rôles. Vers la fin de sa vie, en 1918, Apollinaire aura le projet d'écrire un conte "L'Abbé Maricotte"; il y définira sa vision d'une création totalisante: "... d'un côté, l'idée que Dieu s'étant incarné dans un homme pourrait aussi le faire dans une femme, de l'autre, que l'incarnation, qui a eu lieu dans un corps humain, pourrait se manifester également dans tous les règnes de la Création, animal, végétal ou minéral..."[7] Le singe est un exemple parfait de cette création.

C'est par les shifters que le monde d'"Onirocritique" se libère des limites imposées par l'espace-temps en les brouillant. La première indication de lieu apparaît au début de la première page: "Orkenise parut à l'horizon" (O.P., 371). Même si Apollinaire a emprunté Orkenise aux légendes arthuriennes, le mot fonctionne ici comme shifter. En effet, la ville n'est pas identifiée comme telle; bien que nommée,

elle reste inconnue. L'existence même de cette cité est mise en question dans le texte. Son apparition soudaine est signalée par une phrase laconique qui la situe dans un endroit indéterminé et illimité, l'horizon. Orkenise s'évanouit du texte tout aussi rapidement qu'elle y était venue. C'est seulement "un chant merveilleux" qui la fait vivre. Elle devient l'essence de la ville, une cité unique n'appartenant qu'au poème, et elle ne doit son existence qu'à la magie des mots. Son nom, "Orkenise," va entraîner l'apparition, à la phrase suivante, d'une autre référence aux légendes d'Arthur: "Nous nous dirigeâmes vers cette ville en regrettant les vallons où les pommiers chantaient, sifflaient et rugissaient" (O.P., 371). Les vallons sont homonymes de l'île d'Avalon ou île aux pommes: "'avalon,' pluriel de 'aval,' signifie 'pommes' en ancien breton" (EP, 179). Il s'agit donc d'une île magique puisqu'elle est l'île des fées où résidèrent Morgane et Viviane, la dame du lac. Alors que la ville d'Orkenise dénomme la cité des hommes--gardes, charretier, ou va-nu-pieds--Avalon indique l'île des femmes. Plus loin, l'île réapparaîtra et dans ses vergers, le "je" y cueillira des "fruits semblables à des femmes" (O.P., 373), ce qui est une allusion directe à Avalon. Orkenise et Avalon, sorties du contexte arthurien, fonctionnent en shifters et en symboles de la poésie. Le jeu de référence est brouillé car "Orkenise" et "Avalon"--mots autocontestataires--signifient et nient leur signification en même temps. L'île "à la dérive" et Orkenise

"à l'horizon" sont des mondes flottants qui appartiennent à l'ici et l'ailleurs, figures issues d'un rêve, elles se confondent au fond, mer ou terre.

La situation temporelle du poème est tout aussi vague. Le conte qui le précède, L'Enchanteur, le situerait à l'époque de Merlin. Et, vers le début du texte, plusieurs images rappellent les blasons médiévaux. Le verbe fleurdeliser (orner de fleurs de lis), par exemple, a un sens héraldique qui entraîne, à la phrase suivante, l'apparition de l'hermine, qui est "l'une des deux fourrures héraldiques" (EP, 179): "Dans les myrtaies une hermine blanchissait. Nous lui demandâmes la raison du faux hiver" (O.P., 371). Ici, le poème se situe dans une saison spécifique, l'hiver, mais, il y a renversement de la règle de cause et effet: dans la nature, l'hermine blanchit à cause de l'arrivée de l'hiver. Ici, le blanchissement de l'hermine semble provoquer l'hiver, puisqu'on lui en demande la raison. Il ne s'agit pas de l'hiver, mais du "faux hiver." Cette expression est doublement déviante. "Le faux hiver" est un shifter, puisqu'il n'existe qu'une saison appelée l'hiver; il ne peut y avoir de faux hiver s'opposant à un vrai hiver. Les deux adjectifs sont également déviants. Dans le poème, il n'existe qu'un seul hiver dans ce monde enchanté, il est causé par l'hermine blanchissante et donc, nécessairement faux. D'autres expressions temporelles tout aussi vagues, "vers le matin," (O.P., 372) "vers le soir" (O.P., 372), et "quand la nuit fut

complète..." (O.P., 372) totalisent la prédication en brouillant les références. Comme nous l'avons remarqué au chapitre quatre, ce matin, ce soir et cette nuit sont, en même temps, un matin particulier et tous les matins. Ils ne s'opposent plus à aucun autre soir, matin ou nuit.

Le temps choisi, l'imparfait, qui va d'ailleurs prévaloir dans l'ensemble du texte, exprime une action inachevée dans le temps puisqu'il n'indique ni commencement, ni fin. C'est le passé pour toujours, non-référé, mais un passé non figé, flottant.

Le titre du poème confirme l'illimitation de la temporalité. Il faut noter le parti pris par Apollinaire de placer le dernier chapitre de L'Enchanteur dans un monde "rêvé." La conscience onirique, en abolissant l'organisation du champ en figure/fond, est une conscience totalisée. Et, pour reprendre les mots de Jean Cohen, "le rêve ne connaît [...] ni avant, ni après. Il est tout entier dans la présence, il n'a pas de dimension d'absence par où il pourrait être autre que ce qu'il est. Et c'est en tant que tel que le rêve est poésie pure" (Cohen, HL, 275). Donc, dès le titre, nous savons que nous entrons dans le domaine atemporel de la poésie pure.

Les shifters peuvent se dissimuler sous une précision arbitraire. Ainsi, on remarque l'utilisation, plus fréquente dans la deuxième partie du poème, de chiffres exacts, tels que "neuf," "quatre," "vingt," "cent" sans qu'il soit donné

d'explication quant à leur importance. Ce mélange de précis arithmétique et d'imprécis référentiel fait de ces chiffres, encore une fois, des shifters. Dans ce texte 'sacré' annonçant la victoire du faux-messie, Apollinaire imite aussi le style du texte de l'Apocalypse où se trouvent des nombres symboliques.[8]

Mais, les shifters ne sont qu'une des catégories déviationnelles auxquelles Apollinaire a recours. Cohen distingue un type de figures qu'il nomme "inconséquence" (Cohen, HL, 91). Elles désignent "l'absence apparente de tout lien logico-sémantique entre termes ou syntagmes coordonnés" (Cohen, HL, 91) ou associés. Certaines jouent sur des clichés du langage courant qu'Apollinaire transforme et renouvelle. Pourtant, on peut récupérer le sens de ces figures à l'intérieur du monde d'"Onirocritique" où elles obéissent à une logique intratextuelle.

Ainsi, dès la première phrase, le mot composé "les charbons du ciel," est formé de deux éléments normalement incompatibles: le charbon, combustible d'origine végétale, terrestre, ne peut logiquement pas se trouver dans le ciel. Parce qu'elle est déviante, cette figure est aussi totalisante, sans opposée. L'expérience de l'enchanteur, comme le confirme cette métaphore, est mi-humaine, mi-divine. L'image, par synonymie, provoque l'apparition du mot "ardeur" et du verbe "brûler" dans la phrase suivante. En ce début de texte, le "je" hésite à entreprendre l'expérience poétique;

le verbe "craindre" et l'expression "sur le point" indiquent que le narrateur poétique a peur de pénétrer dans le monde d'une divinité où tout n'est que feu, brûlure, intensité.

"Mais j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme" (O.P., 371). Cette phrase qui n'est pas liée sémantiquement avec la précédente lui est pourtant coordonnée par la conjonction "Mais." Elle est donc inconséquente. L'expression "éternités différentes" est agrammaticale, car, habituellement, on utilise le mot "éternité" au singulier. Le sens d'éternité (durée qui n'a ni commencement ni fin) étant le même pour chacun dans le monde réel, l'apposition de l'épithète "différentes" crée un conflit lexical et sémantique entre les deux termes. Une expression antonyme comme "des éternités semblables" est également déviante puisque tautologique et donc interdite. Ainsi vus, "les termes délivrés de leurs oppositions envahissent le champ sémantique" (Cohen, HL, 238).

Une phrase telle que "les rosiers provignaient des treilles qu'alourdissaient des grappes de lunes" (O.P., 371) présente un autre exemple d'inconséquence. Des treilles portent des rosiers et des grappes de lunes au lieu des raisins auxquels on s'attendrait. Les rosiers présentent un écart moindre, car ils appartiennent au monde végétal. Par contre, la métaphore "grappes de lunes" constitue une impossibilité totale. Si le mot grappes ne surprend pas dans le contexte de la vigne et des treilles, on attendrait,

ensuite, l'expression courante "raisin." Le substantif "lunes" qui suit est d'autant plus surprenant qu'il est au pluriel, alors que dans une variante, il reste singulier. La figure est inopposable, car, déviante sur le plan grammatical, elle est appelée à fonctionner d'une manière totalisante sur le plan poétique. Dans le monde de l'enchanteur, l'expression "grappes de lunes" (blanches) unit la terre et le ciel. Elle se trouve en parfaite symétrie avec les "charbons du ciel" (rouges, car incandescents) et contribue à l'établissement d'une vision totalisante.

Plus loin, Apollinaire relie "la lune et la colline," deux éléments appartenant à des mondes différents. La lune, dans cette phrase, n'est plus un fruit suspendu aux "grappes," mais le satellite de la terre. Le mot "colline" utilisé au singulier est déviant: il existe des collines sur la terre. Le défini singulier "la" indiquerait qu'il s'agit d'une colline spécifique; or, à nouveau, c'est un shifter puisqu'il n'y a jamais été fait référence auparavant dans le texte. "La colline" devient, alors, comme la lune, unique, essentielle.

En apparence, les termes de la courte phrase "J'avalai des troupeaux basanés" (O.P., 371) ne sont unis par aucun lien logico-sémantique. Le verbe "avaler" a pour objet un terme collectif incompatible "des troupeaux." Ce nom pluriel, généralement utilisé pour un groupe d'animaux, est qualifié de "basanés," adjectif normalement réservé à des humains. L'utilisation du pluriel rend cette phrase encore plus

déviante. Il y a, donc, conflit entre les traits spécifiques du prédicat, du substantif et de l'épithète. On récupère le sens au niveau textuel où la couleur sombre des "troupeaux basanés" contraste avec la blancheur de l'hermine solitaire qui la précède. Dans le texte, elle vient compléter l'union du blanc et du rouge.

C'est quand le poète-narrateur a la possibilité d'arrêter la course du soleil qu'il pose le plus grand défi à la logique: "... si j'arrêtais le soleil je le verrais carré, en réalité..." (O.P., 373) Ce passage pose la question insoluble de la quadrature du cercle, "faux problème que les anciens tentaient de résoudre" dit Le Petit Robert. Il n'y a qu'un soleil, rond et dont nul, sur terre, ne peut retenir la course. L'adjectif "rond" utilisé avec le substantif "soleil" est un pléonasme que le langage courant interdit. En choisissant l'épithète déviant "carré" pour qualifier le soleil, Apollinaire transforme une impossibilité scientifique en une vérité poétique. Dans la "fausse réalité" du nemeton, le poète-enchanteur peut arrêter la sphère céleste et transmettre au lecteur sa vision déviante du monde où le soleil est bel et bien "carré."

L'image du soleil revient quelques lignes plus bas dans une autre figure basée sur un cliché "... je me sentis libre, libre comme une fleur en sa saison. Le soleil n'était pas plus libre qu'un fruit mûr" (O.P., 373). Ces deux phrases sont doublement déviantes, à cause de la triple répétition de

"libre," et aussi, des deux comparaisons. L'adjectif "libre" se trouve communément dans les comparaisons idiomatiques "libre comme l'air" ou "libre comme un oiseau." Ici, Apollinaire transforme les clichés quand il compare la liberté à "une fleur en sa saison" et "un fruit mûr." La deuxième comparaison est annoncée par les fruits-femmes et les arbres rouges de l'île aux pommiers. De plus, le poète associe fréquemment dans son oeuvre le soleil à un fruit, en particulier l'orange, "le beau fruit de la lumière" (O.P., 169): "Les oranges de Baratier sont les meilleures de la France. elles ont la saveur de ta chair chaude comme le soleil semblable à ces oranges" (O.P., "Poèmes à Lou," 409). Indirectement, il y a une autre comparaison, celle du "je" avec le soleil. Le "je" représente le poète d'aujourd'hui, "une fleur en sa saison," libéré des contraintes de la tradition. Le soleil est l'esclave de la poésie du passé, symbolisé par le fruit "mûr." Le "je" a dominance sur le soleil: il a pu l'arrêter pour le voir carré, pour le transformer en objet poétique, neuf et total.

La périphrase "une bête molle couverte de plumes blanches chantait ineffablement" (O.P., 373) forme une inconséquence plus faible puisqu'il s'agit d'une figure de style bien établie dans le discours poétique. Cette bête étant ici un oiseau, c'est probablement un cygne. Pourtant, il est inhabituel d'attribuer un adjectif aussi peu flatteur que "molle" à cette bête. Son contraire, l'adjectif 'dur' serait

tout aussi déviant. La métaphore souligne de manière redondante la féminité de l'animal. "Molle" fait penser à passive et les plumes blanches qui rappellent l'hermine immaculée du début s'opposent aux arbres rouges de l'île. "Bête" est le seul substantif féminin qu'Apollinaire pouvait choisir pour décrire un oiseau, un animal. L'image habituelle du cygne (symbole de beauté et de perfection) est ici contestée et dégradée. Il faut rappeler que, pour Apollinaire, la couleur blanche et la féminité sont les signes de l'être incomplet, de l'argent-vif, pôle passif en alchimie.

Apollinaire rappelle la légende selon laquelle le chant du cygne est l'oeuvre merveilleuse d'un animal mourant. Dans ce passage, ce chant est immortel. Alors que la mort de l'oiseau féminin est imminente (la perle pleure), sa création ne disparaîtra jamais. L'imparfait éternise l'admiration du peuple et le chant du cygne. Un peu plus loin, les vieillards, eux aussi au bout de leur vie, ont le don d'immortalité: "Les vieillards mangeaient de l'ache et immortels ne souffraient pas plus que les morts" (O.P., 373). Seul celui qui chante comme le cygne ou se nourrit des lauriers de la poésie comme les vieillards, peut arrêter le temps et garantir ce moment de beauté aussi éternel que la mort.

Une grande partie des figures déviantes d'"Onirocritique" sont des anthropomorphismes. Bien qu'il soit courant que des objets ou des animaux se voient attribués des caractéristiques humaines en poésie et en langage figuré, le

recours à cette figure est systématique dans le poème et il répond à un but bien déterminé. Comme Apollinaire l'a lui-même indiqué, dans le monde totalisant de l'enchanteur, il y a intégration et non plus séparation des mondes animal, végétal et humain qui finissent par se confondre. Dans le nemeton, l'homme et la femme sont aussi des animaux, l'enchanteur se fait lion, le plus beau des hommes montre les dents comme un chien. En harmonie avec ce renversement, les pommiers d'Avalon peuvent chanter, siffler et rugir. On remarquera l'écart d'un trait inhérent entre le substantif (végétal) et ses trois verbes: chanter et siffler (réservés aux hommes, aux oiseaux ou au vent), rugir (pour les fauves, parfois les hommes ou le vent). Les champs labourés, eux, chantent un chant merveilleux (O.P., 371) qui n'est pas sans rappeler celui de la bête molle et blanche. Comme les champs labourés (inanimés) ne peuvent pas chanter (animés), l'écart est motivé par la paronomase des homonymes "les chants des champs." Quelques lignes plus loin, "le ciel allaitait ses pards" (O.P., 372). Cette image présente une incompatibilité similaire entre le substantif "le ciel" (inanimé, céleste, abstrait) et le verbe "allaiter" (animé, terrestre, concret). Le ciel embrasé du début se transforme en ciel qui allaite, qui donne du lait, blanc. Dans la logique du texte, le poème est un monde en voie de totalisation où le rouge et le blanc, l'animé et l'inanimé, les contraires se trouvent juxtaposés ou intégrés dans la métaphore.

Apollinaire donne aux arbres une fonction anthropomorphique qui évolue à travers le texte. Les arbres sont d'abord identifiés aux singes qui les habitent, "des singes pareils à leurs arbres" (O.P., 372); puis, ils deviennent oiseaux, "les arbres s'envolèrent" (O.P., 372). Dans cette figure, le substantif (inanimé) est incompatible avec le verbe (animé). Pour finir, ils adoptent des caractéristiques bovines: "un troupeau d'arbres broutaient les étoiles invisibles et l'aurore donnait la main à la tempête" (O.P., 373). Cette phrase est totalement agrammaticale. Le mot "troupeau" réservé aux animaux, est ici associé aux arbres qui se nourrissent comme des boeufs. La figure obéit à sa logique interne qui l'unifie sémantiquement. Le mot troupeau entraîne la présence du verbe "brouter," par analogie. On remarque une valorisation des arbres au cours du texte: en volant, ils peuvent atteindre le ciel et obtenir le savoir poétique. L'image du nourrissement évoque cette ingurgitation de la connaissance. Les étoiles représentent la poéticité du monde, elles sont invisibles pour la majorité, mais elles alimentent celui qui pose sur elles un regard neuf, non esclave du réel.

Dans le monde enchanté d'"Onirocritique" comme dans un conte de fées, les objets, les abstractions, les animaux agissent à l'instar des humains : l'aurore et la tempête se donnent la main comme des personnes; le singe porte les lauriers du poète, les nourrices des enfants mâles sont la

lune et la colline; la source parle à l'enchanteur. Et, dans ce monde merveilleux où les différences entre les catégories deviennent floues et tendent vers une fusion, des êtres-monde vivent. Ils appartiennent en même temps à toutes les espèces et à tout l'espace/temps; c'est pourquoi les anthropomorphismes jouent un rôle clé dans la totalisation de la prédication.

Dans certains cas, l'association de termes incompatibles se répète et finit par former de nouveaux mots composés dont les deux parties échangent de façon permanente leurs traits inhérents. Ainsi, outre les fruits-femmes d'Avalon, Apollinaire crée la tête-perle, le fleuve-épée, les hommes-raisins et le sang-liqueur. Dans ces associations, les deux termes finissent par former une entité complète et indépendante dont les traits spécifiques deviennent interchangeables. On peut les commuter à loisir et le nouveau mot ainsi formé réapparaît plusieurs fois dans le poème.

Quand le poète rencontre le singe pour la première fois, celui-ci lui "...apporta une tête faite d'une seule perle. Je la pris dans mes bras et l'interrogeai après l'avoir menacée de la rejeter à la mer. Cette perle était ignorante et la mer l'engloutit" (O.P., 372). Plus tard, il retrouvera la "tête faite d'une seule perle qui pleurait" (O.P., 373). Cette tête-perle symbolise une entité féminine, passive, impuissante et apparemment inutile.

Par contraste, le fleuve-épée représente une force mâle,

active et créatrice. L'eau est à l'origine de toute vie, l'épée, en coupant, fait naître d'autres mondes: "arrivé au bord d'un fleuve je le pris à deux mains et le brandis. Cette épée me désaltéra. Et, la source languissante m'avertit que si j'arrêtais le soleil je le verrais carré, en réalité" (O.P., 373). Le poète prend le fleuve, liquide, et le brandit comme une épée, solide. Mais, il boit l'épée. Le fleuve-épée (inanimé) a pour prédicats des verbes impertinents: il languit et communique comme un être humain, et il "avertit." Le fleuve-épée est à la fois une arme vive et agressive semblable à un organe mâle en érection et une "source languissante," toute dolente et féminine. Ce mot composé allie le solide et le liquide, l'inanimé et l'animé, le masculin et le féminin. Il représente la force créatrice de l'enchanteur et sa souveraineté grandissante sur le monde: au moment où le poète-enchanteur "brandit le fleuve [...] la foule se dispersa" (O.P., 373). Le fleuve-épée réapparaîtra dans une image de la création empruntée aux Evangiles. Du sang de la vie des hommes-raisins et de la parole (leur chant) naissent des hommes porteurs de l'épée magique: "Tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant. Des hommes naquirent de la liqueur qui coulait du pressoir. Ils brandissaient d'autres fleuves qui s'entrechoquaient avec un bruit argentin" (O.P., 373). La figure englobante du fleuve-épée articule la phrase. Ce sont les épées que l'on peut brandir et qui s'entrechoquent; ce sont les fleuves qui coulent "avec un

bruit argentin." Les verbes "saigner" et "chanter" sont homophones et synonymes; le sang et le chant créent, donnent vie, annoncent la victoire de l'oeuvre au rouge et du verbe poétique. Dans la symbolique chrétienne, le sang du Christ est transformé en vin lors de la communion. Ce sacrifice est source de création divine. Ici, la création est humaine puisque c'est le sang des hommes entassés dans le pressoir qui donne la liqueur. Mais elle n'en est pas moins miraculeuse: les créatures portent comme leur créateur l'épée magique qui leur permettra de se couper de la tradition et d'ouvrir de nouveaux mondes. La naissance ou renaissance se fait dans l'eau de la vie mais aussi par la coupure définitive du cordon ombilical qui rattache au passé.

L'épée-fleuve fait une dernière apparition à la fin du texte: "et mon fleuve au repos les surbaigna sans les noyer" (O.P., 373). Cette phrase se détache en paragraphe indépendant avant la longue partie finale. Elle est introduite par la conjonction "et" qui ne sert pas à la coordonner au reste. Elle reprend certains éléments du poème en les changeant: le fleuve-épée n'est plus l'arme tranchante qui permit à l'enchanteur de se séparer de la réalité. Il est l'eau primordiale dans laquelle va naître le nouveau monde du poète triomphant. Il s'étale en figure totalisante: il "surbaigne" et se rend maître des serpents et de leur langue de feu.

Le dernier mode de déviation que nous analyserons ici est la parodie. Qui dit parodie, dit rupture stylistique, surtout

s'il s'agit d'un poème. Apollinaire a souvent recours à l'incongru et à l'ironie pour marquer une cassure avec la tradition poétique dans ses oeuvres. Et, dans "Onirocritique," l'ironie est entièrement dirigée contre les rois. Si Apollinaire a choisi d'associer le rire et le ridicule avec les personnages les plus haut placés de la société, ce n'est pas sans raison. Les monarques représentent le pouvoir absolu, la souveraineté du langage prosaïque, "intelligible" sur la réalité humaine. En sapant systématiquement leur autorité, Apollinaire se démarque des fausses réalités et établit la souveraineté de l'enchanteur, c'est-à-dire du monde à l'envers. A la fin du poème, il s'emparera d'ailleurs symboliquement de leur pouvoir en ramassant les couronnes abandonnées des souverains déchus. On remarquera aussi que les monarques apparaissent toujours au pluriel, ils symbolisent une réalité multiple, fragmentée, que le poète-enchanteur cherche à réduire en une seule entité.

Cette dégradation systématique du système en vigueur s'exprime dès la première partie: "les monarques s'égayaient" (O.P., 372). On remarque l'association bizarre du verbe réflexif "s'égayer" et du substantif "les monarques." Ces derniers sont plus communément associés à d'autres verbes comme "gouverner," "régner"... Ici, les rois s'amusent au lieu d'assumer leurs responsabilités. Il n'est pas étonnant que les femmes "préfèrent les vieux rois, plus forts en amour que les vieux chiens" (O.P., 372). La comparaison des vieux rois

(humains de haut statut) avec les vieux chiens (animaux des plus bas) est formellement impertinente, sémantiquement burlesque et irrévérencieuse. Elle présume, peut-être, que les femmes connaîtraient l'amour des vieux chiens et qu'elles osent les comparer aux rois. Le système hiérarchique qui assurent aux têtes couronnées leur supériorité en est de fait fortement ébranlé. Le ton de moquerie continue au paragraphe suivant : "cependant, les rois seuls ne mouraient point de ce rire et vingt tailleurs aveugles vinrent dans le but de tailler et de coudre un voile destiné à couvrir la sardoine" (O.P., 372). L'emploi de l'adverbe "cependant" n'est guère justifié. La phrase n'a pas de rapport direct et logique avec celle qui la précède. En revanche, elle fait écho aux monarques qui s'égayaient au début du paragraphe précédent. Le démonstratif "ce" de "ce rire" est un shifter. Il indique qu'il devrait s'agir d'un rire spécifique, pourtant le narrateur y fait référence pour la première fois. Le groupe "vingt tailleurs aveugles" allie le nom "tailleurs" à un chiffre précis "vingt," qui n'apporte aucune information utile et à l'épithète "aveugles." Celle-ci est incompatible avec son substantif. Un tailleur est justement censé avoir une vue excellente pour pouvoir accomplir sa tâche qui est de "tailler et coudre un voile." La phrase obéit à sa logique interne. Les mots "vingt" et "aveugles" forment une allitération en "v". L'homophonie détermine ici le choix du chiffre. Mais, il y a aussi un élément de comédie dans le concept des vingt

tailleurs aveugles. On peut présumer que ce sont les rois eux-mêmes qui ont choisi des tailleurs aveugles pour "coudre un voile destiné à couvrir la sardoine." Ce dernier mot rappelle la "herba sardonia 'renoncule de Sardaigne' dont l'ingestion provoque une intoxication se manifestant par un rictus" (Le petit Robert, 1764). Cette drogue est peut-être la cause de l'hilarité des rois. Alors que, bientôt, le poète-enchanteur va être couronné d'yeux, devenir voyant, les monarques font accomplir à des non-voyants une tâche des plus minutieuses. A ce moment, face à l'inaptitude royale, le narrateur se substitue à eux et assume le rôle de chef: "je les dirigeai moi-même à reculons" (O.P., 372). On distingue une nuance d'ironie dans cette phrase où le rêveur dirige les tailleurs aveugles à reculons. La phrase entière est déviante dans le monde réel où on dirige de l'avant; mais dans la logique de l'univers enchanté, anti-monde, le magicien ne peut que guider à l'envers.

En fait, il s'agit pour le poète-enchanteur de renverser ce monde bancal, dirigé par des souverains incompétents qui bientôt ne seront plus que des fantoches: "ils aimèrent les rois désossés que l'on agitait sur les balcons" (O.P., 372). La phrase reprend deux des éléments tautologiques du texte: les rois et les amours entre animaux (humains) dissemblables. L'adjectif "désossés," est déviant accolé aux rois. Ces rois, qui ont déjà été comparés à de vieux chiens, se déshumanisent davantage en devenant des sortes de pantins désarticulés qui

s'agitent dans l'air. Cette scène rappelle le théâtre céleste du "Brasier" et ses acteurs inhumains. L'irrévérence et la satire attirent encore le rire sardonique que le texte associe constamment aux rois. Le rire remet en cause le langage, souligne la fausseté magique du monde de l'enchanteur qui a réduit la réalité à un spectacle de marionnettes. Le poète peut maintenant imposer sa vision totalisante: "je ramassai les couronnes de tous les rois et en fis le ministre immobile du monde loquace" (O.P., 374). Le pluriel de la première partie de la phrase s'oppose au singulier de la deuxième. Le "je" prend la multiplicité: "les couronnes de tous les rois" pour la changer en unité "le ministre immobile du monde loquace." "Les couronnes des rois" représentent tous les pouvoirs humains que l'enchanteur transfère en un seul pouvoir unifiant, celui de la parole. L'adjectif "immobile" est employé de façon déviante accolé à "ministre", mais il souligne l'inhumanité de ce ministre qui dirige un monde d'ombres et de chants, "le monde loquace." L'immobilité reprend l'idée d'immortalité; elle défie aussi l'espace-temps en éliminant la fragmentation.

Cette étude des modes principaux de déviation du langage nous a permis de montrer comment ils contribuent à l'univers du poème totalisant. Outre le rôle de l'homophonie et de l'allitération, nous nous proposons de revenir à la fonction de la répétition de quelques figures privilégiées qui concourent à l'unité du signifié. Dans son ensemble,

"Onirocritique" tend à l'identité sémantique qui est le propre de la poésie: Ce "... texte trouve son unité dans la réitération d'unités sémantiques d'un certain type" (Cohen, HL, 214). Il trouve son sens dans l'expression répétée des aspects du nemeton, car la répétitivité est "un trait pertinent de la textualité poétique" (Cohen, HL, 222). Mais, pour être "pur langage tautologique" (Cohen, HL, 213), le poème doit compléter l'identité sémantique par une identité phonique maximale et par "la répétition proprement dite, occurence double ou multiple du ou des mêmes signes au sein d'un même texte"(Cohen, HL, 228). Ce dernier aspect de la redondance est particulièrement important dans "Onirocritique."

Bien qu'il ne s'agisse pas d'un poème en vers (faite exception de la chanson d'Orkenise), l'homonymie des signifiants y joue également un rôle non négligeable. On observe plusieurs cas de paronomase. On remarque, dès le premier paragraphe, l'allitération en "f" des "flammes qui fleurdelisèrent" (O.P., 371), qui imite le sifflement du feu et la paronomase des chuintantes et des nasales dans "le chant des champs labourés," où l'identité est parfaite. Plus loin, on relève une allitération en "v": "vingt tailleurs aveugles vinrent dans le but ... un voile..." (O.P., 372).

Une des phrases capitales du texte, puisqu'elle souligne la ressemblance des parties du "Je", en appuie le sens par une allitération en "m" et une assonance en "an":

"**mes** bras, **mes** j**am**bes se ress**em**blaient et **mes** yeux **m**ultipliés **me** couronnaient att**en**tivem**ent**" (O.P., 373).
Vers la fin du poème, le nombre d' homophonies augmente avec plusieurs allitérations en "s": "tout un peuple entassé dans un pressoir saignait en chantant." La plus remarquable qui imite le sifflement des serpents rappelle le célèbre exemple tiré d'Andromaque : "Il en sortit des sons qui se changèrent en serpents de la couleur des châtaignes et dont la langue s'appelait Sainte-Fabeau." A l'homophonie des chuintantes "sons-serpents-châtaignes-Sainte-Fabeau" correspond la synonymie de la victoire du verbe-épée-feu sur le plus beau des hommes. Le passage resplendit alors dans une unité sémantique et phonique.

On trouve aussi une assonance en "è": "... sortirent des myrtaies et s'en allèrent dans les jardinets qu'arrosait..." (O.P., 373) et une autre allitération en "r": "Ils déterrèrent une racine transparente et en mangèrent. Elle était de la grosseur d'une rave" (O.P., 373).

Dans le dernier paragraphe, se trouvent une paronomase en "v" et "i": "des villes vides," et une allitération en "s" et "b" "des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour" (O.P., 374). Alors que la vision de l'enchanteur se totalise, et qu'à la fragmentation se substitue l'uniformité, l'unité phonique devient une occurrence plus fréquente.

Ainsi, bien qu'"Onirocritique" soit presque exclusivement en prose, l'identité phonique que nous venons d'illustrer y

soutient l'identité sémantique.

Mais, c'est surtout la répétition des unités linguistiques qui caractérise ce poème et témoigne de sa poéticité. Car, si cette tautologie est "rigoureusement prohibée en prose, sous les noms de 'rabâchage' ou 'radotage', elle est courante en poésie et quelquefois obligatoire dans certaines formes fixes" (Cohen, HL, 229).

Dans "Onirocritique," les répétitions peuvent être d'un même signe ou de signes différents mais synonymes. Elles peuvent toucher un mot ou un groupes de mots allant jusqu'à une phrase entière. Ces répétitions ne sont pas gratuites, l'unité répetée y gagne en intensité bien que

> les mots ne changent pas de sens. Aucun n'ajoute de 'sens supplémentaire.' Mais la répétition assure le crescendo intensif. Comme telle la répétition est la seule figure qui possède ce privilège: dans le même mouvement, elle réalise à la fois l'écart et la réduction. Ecart par redondance, réduction par changement de la variable. (Cohen, HL, 231)

Vers la fin du texte, quand le poème atteint le paroxysme de l'expérience enchanteresse, de nombreuses unités sont réitérées en même temps. Mais, c'est vers le milieu du texte qu'Apollinaire commence à mettre l'accent sur le rôle de la redondance poétique: "je dansai à quatre pattes. Les matelots n'osaient plus bouger, car j'avais l'aspect effrayant du lion.

A quatre pattes, à quatre pattes.

Mes bras mes mains se ressemblaient et mes yeux multipliés me couronnaient attentivement. Je me relevai ensuite pour danser comme les mains et les feuilles" (O.P., 373).

Le "je" s'est transformé en homme-lion, en homme-feu. Tout en lui est ressemblance, ce que souligne la répétition à trois reprises de l'expression "à quatre pattes" qui devient plus insistante lorsqu'elle se fait phrase à part entière. La phrase "mes bras mes mains se ressemblaient" reprend le même concept sous une forme différente.

Au deux-tiers du texte, ce passage en constitue le noyau. Apollinaire met en relief "à quatre pattes, à quatre pattes" et les deux phrases suivantes en les commençant par un alinéa. Elles forment de très courts volets indépendants alors que les autres parties d'"Onirocritique" sont substantiellement plus longues. En quelques lignes, le poète résume la logique poétique qui est celle de l'identité, "la loi immanente de la poésie" selon Jean Cohen (Cohen, HL, 241).

Dans ces quatre lignes, le poète nous dit aussi que les différents membres du corps sont interchangeables et non plus opposables, et il compare le "je" avec "les mains et les feuilles." Auparavant, le "je" avait atteint une identité totale avec le monde extérieur: ses multiples, ses enfants, les marins. Maintenant, il étend l'unité à l'intérieur de lui-même: il est couronné de ses propres yeux, il danse comme les mains. Il inclut, aussi, en lui l'humain, l'animal (pattes) et le végétal (feuilles). L'expression "danser comme les mains et les feuilles" (O.P., 373) coordonne des parties de deux entités différentes: les mains (partie d'un être humain) et les feuilles (partie de végétal). Et, elle compare l'action

de danser à laquelle participe tout le corps à une partie de ce corps, les mains. Cette phrase assimile la danse de l'enchanteur à l'écriture poétique. Le créateur est une figure aussi totalisante que la poésie qu'il crée de sa danse avec les mots. Au moment où il a atteint l'unité maximale, le rêveur "danse" ou crée, comme les mains (avec lesquelles il écrit) et les feuilles (sur lesquelles il écrit).

Ce passage-pivot met en relief l'identité intérieure et extérieure du "je" qui se reflète dans la redondance du signe dans le poème entier. Mais, les signes réitérés changent, évoluent au long du texte pour se valoriser comme les arbres ou le fleuve-épée ou, au contraire, pour se dévaloriser comme les rois et la tête-perle.

Parmi les unités répétées, trois d'entre elles--à savoir le chant, les yeux et les ombres--se détachent et méritent une étude plus approfondie car elles forment les assises de l'univers poétique d'"Onirocritique."

Le chant reste toujours magique, "merveilleux," ineffable, créateur. Mais, il évolue à mesure que ses interprètes changent; du végétal, "les champs," à l'animal, "la bête molle et blanche," à l'humain, "les hommes-raisins," il devient plus fort. Et, quand le poète-enchanteur touche les dents du plus beau des hommes après l'avoir conquis, il en sort des sons-serpents. Le poète transforme la beauté humaine en parole magique: "A genoux, il me montra les dents. Je les touchai. Il en sortit des sons qui se changèrent en serpents

de la couleur des châtaignes et leur langue s'appelait la Sainte-Fabeau" (O.P., 373). La Sainte-Fabeau, dans l'univers apollinarien, représente le mot créateur, la parole-feu. [9] Le poète-enchanteur suit ici la voie prométhéenne montrée par Arthur Rimbaud: "le poète est vraiment voleur de feu ... [il lui faut] Trouver une langue;" [10] Le chant poétique est bien magique puisqu' à la fin du poème, il n'a même plus besoin d'émetteur pour résonner dans l'univers entier: "Nulle créature vivante n'apparaissait plus. Des chants s'élevaient de toutes parts" (O.P., 374). La parole a envahi le champ du poème sans intervention terrestre; elle est partout et nulle part exemplifiant la totalisation de la prédication.

Outre le chant, la vision du poète--ses yeux, symboles de la voyance poétique--sont un autre facteur de totalisation qui gagne de l'importance au cours du poème. Le poète "voit" l'IOD des Hébreux, l'énergie créatrice; et, c'est en se "voyant" qu'il se multiplie. Quand son corps est devenu tout entier ressemblance, ses "yeux multipliés [le] couronnaient attentivement" (O.P., 373).

L'association du verbe couronner (passif) et de l'adverbe attentivement (actif) est déviante. En fait, certains éléments de la phrase échangent leurs propriétés. L'adverbe "attentivement" est appelé par le substantif "mes yeux." On parle de regard attentif. Et, le verbe "couronner" provient de la position des yeux autour de la tête et rappelle les rois dont l'enchanteur est en train d'acquérir la souveraineté. Par ce

couronnement, le poète-enchanteur se fait réellement "voyant." Comme Janus, il peut embrasser le passé comme le futur, l'ici comme l'ailleurs. Eparpillé dans le nemeton ou concentré en lui-même, l'enchanteur montre son pouvoir de dominer seul l'espace-temps. Plus loin, les jardins sont arrosés par un "surgeon d'yeux d'hommes et de bêtes." Le surgeon--petit jet d'eau sortant de terre--forme une expression déviante avec "d'yeux." Ces yeux ont le don de se multiplier, de tout couvrir comme le "je" dont ils couronnaient la tête. Ce pouvoir fait des yeux une figure totalisante; en effet cette "obsession with multiple eyes [...] increases visual powers and brings about a magnified, universal vision, on both the material and spiritual plane - and consequently implies omnipresence, omniscience and omnipotence."[11] Les yeux représentent la vision nouvelle du poète qui s'impose face à la tradition représentée par les rois, le triomphe et le renouveau de l'imagination.[12]

La dernière unité répétitive de totalisation--l'ombre--apparaît pour la première fois dans la dernière partie du texte. A cinq lignes d'intervalles, Apollinaire répète les mots "myrtaies" et "ombres:" "Dans les myrtaies, on subissait l'influence de l'ombre" et "les ombres sortirent des myrtaies..." (O.P., 373). Les myrtaies sont des endroits plantés de myrte; la myrte, comme le laurier, est un emblême de gloire, de triomphe. Les myrtaies abritaient l'hermine blanche et féminine au début du texte, et les lauriers poussaient sur

la tête du singe qui donnait la perle blanche et ignorante au "je." Au début de la quête, le "je" n'avait pas encore accompli sa transformation en homme-feu total. Il rencontrait l'hermine et la perle féminines dont il ne pouvait obtenir le savoir.

En revanche, dans cette deuxième partie d'"Onirocritique," les myrtaies sont devenues le royaume de l'ombre, du noir. On peut y voir le triomphe de la fausseté poétique sur la clarté du réel. L'apparition de notre monde et de l'espace-temps coïncide à présent avec celle de la lumière. "Que la lumière fut" fut le premier ordre donné par Dieu dans la Bible. En revanche, le monde antéchrist d'"Onirocritique" naît de l'ombre. Ces ombres représentent le retour à un monde non assujetti aux règles de la création divine, donc, libéré de l'espace-temps. Inconsistantes et irréelles, elles annoncent aussi le règne de l'erreur et de l'imagination. L'ombre a également un pouvoir de diffusion, d'assimilation et de fusion. Elle supprime le contraste entre la figure et le fond. L'influence de l'ombre dans "Onirocritique" va s'étendre de plus en plus jusqu'à tout couvrir. Au singulier dans cette phrase, elle réapparaît trois lignes plus loin au pluriel:

"Les ombres sortirent des myrtaies et s'en allèrent dans les jardinets qu'arrosait un surgeon d'yeux d'hommes et de bêtes" (O.P., 373). Le poète attribue des prédicats humains aux ombres, elles "sortirent" et "s'en allèrent." Il s'agit de verbes d'action qui soulignent leur dynamisme. Elles ne

s'opposent plus à la blancheur, elles en sont maîtres. Elles seules désormais règnent sur les jardinets qui rappellent, de manière dérisoire, le jardin d'Eden. Elles reprennent le concept d'immortalité qu'"Onirocritique" avait déjà associé au chant et aux vieillards. Ces nouvelles entités finiront par supplanter les hommes.

Alors que l'influence de l'ombre et la présence des yeux s'étendent dans le monde de l'enchanteur, les différences s'amenuisent, disparaissent au profit d'entités unifiantes comme "le surgeon d'yeux d'hommes et de bêtes" ou le sang-liqueur. Il faut noter cette coexistence en apparence paradoxale des "ombres" et des yeux multiples. L'enchanteur a fait sortir de l'obscurité ce monde à l'envers où, lui seul, en tant qu'antéchrist peut exercer son don de voyance.

Dans le dernier paragraphe du texte, le chant, les yeux et les ombres s'empareront d'un monde vidé de ses créatures, affirmant la victoire de la totalisation sur la fragmentation: "... des chants s'élevaient de toutes parts [...] Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour [...] mes yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et sur la neige des montagnes" (O.P., 374).

La répétitivité du signe ne se limite pas à ce texte, mais elle s'étend à tous les poèmes de 1908, et, de là, à l'oeuvre entière d'Apollinaire. Le poète avait placé l'année 1908 sous les auspices de l'enchanteur et la devise 'j'émerveille' rayonne sur les poèmes de cette époque. Il n'est donc

pas étonnant de retrouver les mêmes signes au travers de poèmes qu'il rapprochait lui-même dans les articles publiés dans La Phalange et dans ses lettres à Toussaint Lucas (O.P., 1060).

La première répétition concerne le mythe d'Icare. Au début d'"Onirocritique," l'enchanteur a peur de se brûler aux charbons du ciel; en revanche dans "Les Fiançailles":

> Un Icare tente de s'élever jusqu'à chacun de mes yeux
> Et porteur de soleils je brûle au centre de deux nébuleuses (O.P., 130)

et dans "Le Brasier":

> Je flambe dans le brasier à l'ardeur adorable
> [...]
> Il n'y plus rien de commun entre moi
> Et ceux qui craignent les brûlures (O.P., 109)

Le leitmotiv d'"Onirocritique" sur "les éternités différentes de l'homme et de la femme" reprend le dernier dialogue de l'enchanteur et de la dame du lac dans L'Enchanteur Pourrissant: "L'homme et la femme ne se ressemblent pas..." (O.Pr., 71) et "réapparaît dans une chronique d'art de la même année consacrée à Marie Laurencin: 'Elle a la conscience des différences profondes qui existent entre l'homme et la femme...'" (EP, 179).

La cité d'Orkenise paraît pour la première fois dans L'Enchanteur: "Or, le soleil éclairait, en même temps, au loin, une cité close, entourée de murailles et de fossés d'eau croupissante. Trois portes donnaient accès dans la cité qui avait pour nom Orkenise..." (O.Pr., 41). Apollinaire y met

déjà l'accent sur la difficulté d'accès à cette ville mythique. Le "au loin" annonce le "à l'horizon" d'"Onirocritique."

Sous un patronyme différent, la Désirade dans le "Brasier" représente le même concept de monde clos, autonome, lointain et inaccessible: "Quand bleuira au loin la Désirade" (O.P., 110), que reprend quatre vers plus loin la "ville marine apparue en contremont" (O.P., 110). La Désirade et Orkenise représentent l'idéal poétique que l'enchanteur désire toujours et qu'il n'arrive jamais à atteindre tout à fait.

Les flammes qui deviennent des fleurs, en fleurdelisant le monde, trouvent un écho inversé dans "Les Fiançailles": "les fleurs à mes yeux redeviennent des flammes" (O.P., 132) et se transforment en un autre végétal, des feuilles dans "le Brasier":

> Dans la plaine ont poussé des flammes
> [...]
> Les flammes ont poussé sur moi comme des feuilles
> (O.P., 108-110)

Le singe recouvert de feuilles de laurier se rapproche du "monstre à la tête fleurie" des "Fiançailles":

> La bête des fumées a la tête fleurie
> Et le monstre le plus beau
> Ayant la saveur du laurier se désole (O.P., 133)

Comme nous l'avons déjà mentionné au chapitre trois, la tête coupée (tête-perle dans "Onirocritique") est une constante des poèmes de 1908: dans "les Fiançailles": "Il vit décapité sa tête est le soleil," et dans le "Brasier":

> Les têtes coupées qui m'acclament
> Et les astres qui ont saigné
> Ne sont que des têtes de femmes (O.P., 108)

La tête féminine y est tout aussi passive que dans "Onirocritique."

Dans "Onirocritique," l'enchanteur dirige les tailleurs aveugles "à reculons" comme l'écrevisse du Bestiaire:

> Comme s'en vont les écrevisses
> A reculons, à reculons (O.P., 24)

Nous avions aussi remarqué que la multiplication du moi ou des ombres est un signe commun aux poèmes de 1908. On retrouve le verbe "multiplier" dans "les Fiançailles" et l'adjectif "multiple" dans "Le Brasier":

> Mais si le temps venait où l'ombre enfin solide
> se multipliait ... (O.P., 132)

et,

> Et les mains des croyants m'y rejettent multiple innombrablement (O.P., 109)

Les vaisseaux qui passent plusieurs fois à l'horizon au cours d'"Onirocritique" se retrouvent, identiques, dans "Le Brasier": "De grands vaisseaux passent et repassent" (O.P., 109). Deux des épées de "La chanson du mal-aimé" (écrite en 1903 ou 1904) trouvent leur place dans "Onirocritique": la quatrième, Malourène, épée-fleuve et la cinquième, Sainte-Fabeau, épée-feu. Ce choix particulier qui associe l'eau et le feu se place encore dans le cycle de l'enchanteur:

> La quatrième Malourène
> Est un fleuve vert et doré
> [...]
> La cinquième Sainte-Fabeau
> [...]
> Et chaque nuit c'est un flambeau (O.P., 56)

L'ache que les vieillards mangent dans "Onirocritique" est mentionnée à plusieurs reprises dans l'article sur Jean Royère de La Phalange: "Archemore, laissé ... sur une touffe d'ache ... on institua les jeux néméens où les juges ... couronnaient d'ache ... je veux aussi placer l'ache ..." (O.C., III, 781).

Dans "Onirocritique," la transformation de l'enchanteur en lion lui donne des pouvoirs accrus et lui permet de s'imposer aux matelots; dans "le Brasier," une métamorphose similaire met l'homme-animal en position d'autorité vis à vis des simples mortels:

> Des acteurs inhumains claires bêtes nouvelles
> Donnent des ordres aux hommes apprivoisés (O.P., 110)

L'ombre qui tient une place si importante dans "Onirocritique" joue également un rôle dans les "Fiançailles": "les ombres qui passaient n'étaient jamais jolies" (O.P., 129) et "J'ai tout donné au soleil

Tout sauf mon ombre" (O.P., 135)

Les oeuvres de 1908 forment une unité, un univers centré sur lui-même et tautologique où la répétition du signifiant, du signifié et du signe déborde les frontières des poèmes individuels pour s'étendre à leur ensemble. Nous avions commencé cette étude sur les prémisses qu'une image-mère, à savoir celle de l'enchanteur, se trouvait au coeur et à l'origine de tous les poèmes de 1908. Par la suite, nous avons pu confirmer que chacun d'eux est l'expression d'une même quête enchanteresse. Pour cette raison, ils se ressemblent

tous dans la fausseté voulue de leur vision.

Ainsi, tous les procédés stylistiques du texte (les déviations, les homophonies et les répétitions) tendent à un mouvement de totalisation et d'homogénéisation toujours croissant qui est aussi censé fournir le sens caché de la poésie apollinarienne en 1908. Dans le même but, Apollinaire a recours à des "invariants poétiques" (Cohen, HL, 260) que la poésie a toujours privilégiés. Nous ne citerons ici que la mer, les vaisseaux, l'horizon et la nuit qui se retrouvent dans deux phrases contiguës: "La troupe que j'étais s'assit au bord de la mer. De grands vaisseaux d'or passaient à l'horizon. Et, quand la nuit fut complète ..." (O.P., 372). Ces éléments juxtaposés ont pour fonction d'effacer la distinction figure/fond; or, selon Cohen "La totalité véritable n'est pas seulement induite par l'homogénéité interne de la figure mais par celle du champ. Une figure homogène n'est pas une totalité si elle s'oppose au fond. Elle n'est telle que si elle fusionne avec lui" (Cohen, HL, 259). La mer est poétique parce qu'elle est illimitée comme l'horizon. "La mer n'a pas de bords, elle recule à l'horizon et se confond à la limite avec le ciel. Au sens étymologique du terme elle est 'immense', phénoménologiquement infinie" (Cohen, HL, 263). Il en est de même de l'horizon qui n'a ni commencement, ni fin, et qu'on ne peut jamais atteindre bien qu'on puisse toujours le voir. La mer et l'horizon perdent avec leurs limites "la condition minimale de l'organisation en figure/fond" (Cohen,

HL, 264) et envahissent tout l'espace expulsant "toute négation hors du champ de [leur] apparaître" (Cohen, HL, 264). Quant aux vaisseaux qui, ici, se confondent avec l'horizon, ils sont un ici-ailleurs, "ancrés dans le port" et en même temps, "à l'horizon." "Ils transcendent les oppositions spatiales" (Cohen, HL, 267). La multiplication du poète s'opère la nuit, quand les formes s'estompent, quand les contours s'effacent et qu'au clair de lune le champ se totalise. Il s'agit d'une nuit magique, totale et unique comme le matin et le soir. Comme nous l'avons vu au chapitre 4, Cohen appellent ces objets poétiques illimités des "choses-mondes" (Cohen, HL, 266).

C'est dans cet ordre d'idées que l'enchanteur et ses semblables, les marins et les enfants mâles, forment de véritables êtres-mondes, des univers à la fois clos et ouverts. Par la simultanéité, l'enchanteur a le pouvoir d'envahir seul l'univers. Il finit par se fusionner au fond de celui-ci quand ses yeux se multiplient "**dans** les fleuves, **dans** les villes et **sur** la neige des montagnes" (O.P., 374). A la fin du poème, l'enchanteur semble avoir atteint son but. Le sujet et l'objet, la figure et le fond ne font plus qu'un. Il faut pourtant modérer cette victoire. En se multipliant, l'enchanteur a couvert l'étendue de ce monde onirique, mais les prépositions "dans" et "sur" montrent qu'il est encore distinct des éléments qu'il a envahis, qu'il n'a pas totalement aboli la différence à l'intérieur de l'unité.

La partie finale d'"Onirocritique" décrit les derniers moments de la totalisation et l'apogée de l'oeuvre enchanteresse. A ce titre, elle doit être étudiée séparément et en détail.

"Et le ciel était plein de fèces et d'oignons. Je maudissais les astres indignes dont la clarté coulait sur la terre" (O.P., 373). On remarque la répétition déviante de la conjonction "et" en début de phrase dont la fonction de coordination reste aléatoire. La phrase a plusieurs déviations grammaticales. Le ciel est encombré de matières terrestres: "de fèces et d'oignons." Au moment où l'enchanteur vient d'affirmer son pouvoir, le monde se renverse complètement. Alors que sur la terre, le poète a obtenu le pouvoir divin de créer et d'unifier par la parole et le feu des serpents, qu'il a établi le royaume de "la fausseté, l'erreur et l'imagination" en terrassant la plus belle des réalités, le ciel est devenu terrestre, vidé d'une divinité désormais inutile, il s'est empli de matières fécales et alimentaires. L'empire de l'enchanteur s'est élevé à la voûte céleste. La coordination des oignons et des fèces qui peut paraître cocasse au premier abord, nous offre deux symboles de cet univers poétique en expansion. En effet, l'oignon croît en augmentant le nombre des couches qui le forment. Ce légume a aussi une valeur cosmogonique. Dans le Zohar, "il [lui] est conféré certaine sacralité de par [sa] contexture même, l'emboîtement de [ses] couches concentriques donnant en quelque sorte l'image

parfaite de l'emboîtement des couches du cosmos" (EP, 185). Ici, il représente l'univers du magicien, l'un de ces "ensembles inimaginables de forces interchangeables minutieusement et intérieurement" (Burgos, EP, 185). D'ailleurs, pour Colin de Plancy, "... les oignons servaient de logement à certains dieux" (cité dans Burgos, EP, 185). Il nous faut souligner l'emploi de l'adjectif "interchangeables" et l'adverbe "intérieurement." C'est dans les confins de l'oeuvre apollinarienne que s'effectuent les échanges entre poèmes--les transferts, les additions et les répétitions--qui assurent sa construction.

Le choix du mot "fèces" dans la deuxième partie de la coordination fait également allusion directe à l'action créatrice de l'enchanteur. Merlin n'est-il pas l'enchanteur **pourrissant** dont le cadavre en décomposition donne vie aux **vers** qui "se hâtaient, se rencontraient et se fécondaient..." (O.Pr., 48)? Comme nous l'avons vu, c'est de la boue, des matières viles que naît l'or; la création ne peut s'effectuer que par une destruction. Dans le monde de l'enchanteur, l'émergence du verbe ne provient pas d'une nativité glorieuse mais d'une mort suspendue à l'état de charogne. L'ouvrage poétique (formé par les vers) est en putréfaction constante. La coordination des oignons et des fèces symbolise ce jeu de la vie et de la mort: les oignons sont les aliments qui deviennent des fèces dans lesquelles se fécondent les parasites qui nourriront la terre où pousseront des vergers

magiques. Les mots se défont et se réarrangent d'une oeuvre à l'autre assurant la pérennité du monde de l'enchanteur. L'image des fèces (pourriture) exprime un univers dynamique, en construction/destruction constantes. C'est pourquoi il n'est jamais complètement totalisé mais toujours en voie de finition et de totalisation.

Les astres sont "indignes" par association avec les fèces, mais aussi à cause de leur clarté que le "je" maudit. Il est temps que règne l'ombre. La clarté astrale semble représenter le dernier effort d'une divinité absente pour préserver l'espace-temps. Ce passage est en contraste frappant avec le début du texte où l'enchanteur hésitait à s'approcher du feu céleste de crainte de se brûler. Maintenant, victorieux, il impose sa vision à l'univers. Il n'a plus besoin de divinité.

"Nulle créature vivante n'apparaissait plus. Mais des chants s'élevaient de toutes parts. Je visitai des villes vides et des chaumières abandonnées" (O.P., 373). Ce passage se distingue par sa négativité. Alors que le ciel "était plein," la terre est à présent remplie d'entités vides: "nulle," "n'apparaissait plus," "villes vides," "chaumières abandonnées." D'un côté, le ciel s'est encombré des objets les plus vils de la réalité humaine qui deviennent les emblêmes du monde enchanteur; de l'autre, la terre s'est débarassée de l'humain, des créatures vivantes en leur substituant la merveille du chant poétique: "des chants s'élevaient de toutes

parts." Ces chants et le Je sont partout. On remarque, à partir de ce moment-là, l'utilisation de plus en plus fréquente de figures poétiques englobantes.

"Des vaisseaux d'or, sans matelots, passaient à l'horizon. Des ombres se profilaient sur les toiles lointaines. Plusieurs siècles me séparaient de ces ombres. Je me désespérai" (O.P., 374).

Les "vaisseaux d'or," "l'horizon," "les toiles lointaines" et "les ombres" ont la double fonction d'englober l'expérience humaine et de la transcender, de la lancer sur des itinéraires de l'infini. Ces vaisseaux, qui peuvent maintenant se déplacer sans intervention humaine, se confondent à l'horizon, ligne toujours en mouvement d'un champ de vision illimité. C'est alors que la forme du poème se mêle au fond pour y établir une vision totalisante créée par le pouvoir diffuseur du rêve et de la poésie. Les figures poétiques, ombres et vaisseaux, sont séparées du "je" par l'espace ("lointaines") et par le temps ("plusieurs siècles"). Et le "je" se désespère de ne jamais les conquérir tout à fait au moment même où il est si proche d'y réussir. C'est le dernier doute de l'enchanteur sur le succès de son entreprise: ses nouvelles créatures semblent lui échapper. L'espace-temps dresse un dernier obstacle et l'enchanteur se souvient qu'il est encore son esclave.

"Mais, j'avais la conscience des éternités différentes de l'homme et de la femme. Des ombres dissemblables assombrissaient de leur amour l'écarlate des voilures, tandis que mes

yeux se multipliaient dans les fleuves, dans les villes et sur la neige des montagnes" (O.P., 374).

Célébrant l'apothéose de son projet, la fin du poème reprend les images principales d'"Onirocritique": l'homme et la femme, le rouge et le blanc, les ombres, les yeux multipliés, le fleuve et les villes. Cette fois, l'homme et la femme sont passés de l'état animal/humain fragmenté à celui de figures poétiques homogènes, "ombres dissemblables qui assombrissent." On remarque l'allitération en 's' et la tautologie maximale entre le substantif et son prédicat dans la figure "les ombres qui assombrissent." Pareille association serait proscrite en prose. Dans le poème, elle reflète l'homogénéité presque parfaite du signifiant et du signifié.

Tel un dieu, grâce à la magie du verbe, le poète crée un univers où règnent une uniformité et une identité croissantes entre les éléments qui le composent. Les ombres couvrent les voiles et les yeux embrassent le monde entier. Il devient de plus en plus difficile de discerner les parties du tout. Les mondes animal, végétal et humain sont totalement fusionnés dans les ombres. Apollinaire clame la victoire de sa vision poétique, celle de l'enchanteur antéchrist, à la fois homme et femme, immortel, unique, mais aussi prophète annonçant le règne de sa poésie.

Malgré une organisation qui semble, au premier abord, désordonnée comme celle d'un rêve, "Onirocritique" suit une structure assez précise. Dans un premier temps, l'enchanteur

a peur de s'approcher du feu sacrificateur qui donne le pouvoir de création. La terre est blanche et hivernale; les vaisseaux restent au port; Orkenise, ville fermée, est inaccessible; la perle est ignorante, on la rejette; l'enchanteur voit mais ne possède pas l'IOD, les monarques sont ridiculisés. La chanson d'Orkenise, par la banalité de ses rimes et sa ressemblance aux poèmes médiévaux à forme fixe, représente aussi la tradition poétique formelle dont le poète veut se distancier.

Dans un deuxième temps, les rois, secondés par des aveugles, se transforment en pantins impuissants; le poète, fécondé par les flammes, se multiplie; il reçoit le fleuve-épée, véritable Excalibur qui lui donne la force de la rupture; il possède alors le rire libérateur; voyant, il est couronné de ses propres yeux; il s'émancipe de la tradition.

Dans un dernier temps, l'enchanteur est victorieux sur le plus beau des hommes; il reçoit la parole et les couronnes (le pouvoir) des rois; le ciel qui a perdu sa divinité s'avilit. Pour un moment encore, les vaisseaux, objet poétique parfait, voguent au loin. Finalement, l'ombre et les yeux de l'enchanteur couvrent la terre qui s'est vidée de ses éléments humains. Le rouge et le blanc se rejoignent dans l'ultime image de la perfection androgyne.

"Onirocritique" est un voyage en crescendo où on assiste à un renversement du pouvoir; du ciel embrasé à la terre enchantée, de la divinité céleste au faux-messie terrestre.

Véritable épopée de la création poétique, ce poème finit par annoncer la victoire imminente de l'enchanteur et de sa vision globalisante.

Il reste à poser les limites de cette entreprise et à se demander s'il est possible d'aborder la Désirade, c'est-à-dire d'atteindre les buts fixés par la quête magique. La Désirade annonce le nouveau monde. Mais dans ce nom, on trouve aussi l'idée du désir jamais assouvi, de la promesse que l'on ne peut tenir, de l'île, au loin, où l'on n'abordera jamais. En 1908, l'enchanteur Apollinaire a-t-il réussi à figer l'espace-temps et à trouver l'unité sans différences? Il est temps d'évaluer les limites et la portée de sa quête.

Notes

1. Marie-Louise Lentengre, Apollinaire et le nouveau lyrisme (Modène: Mucchi Editore, 1984), p. 79.

2. Marcel Schaettel, Bachelard critique ou l'alchimie du rêve (Lyon: Editions L'Hermes, 1977), p. 78.

3. Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945), p. 871.

4. Mircea Eliade, Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy (Princeton University Press, 1970), p. 510.

5. Scott Bates remarque à propos des deux autres grands poèmes de feu de 1908: "his two complementary Orphic poems 'Le Brasier' and 'Les Fiançailles' prove that the subject matter of the poem-object, that microcosm of the universe, can only be itself, its description of its own voyage to itself, its own creation of itself." (Scott Bates, Guillaume Apollinaire, New York: Twayne Publishers Inc, 1989), p. 75.

6. Rappelons la définition donnée par Cohen des "shifters", ces figures dont nous avons déjà parlé au chapitre 4:
"...ces formes appelées 'shifters', telles que 'je', 'ici', 'demain', etc., qui ne peuvent accomplir leur fonction référentielle qu'en se référant elles-mêmes à l'instance de l'énonciation. Instance fournie dans le langage oral par l'occurence physique de la locution. Dans le langage écrit, où manque ce repère situationnel, elle doit être relayée par les indications internes de l'énoncé [...] Si ces indications font défaut à leur tour, le 'shifter' est frappé d'incapacité référentielle" (Cohen, HL, 102).

7. Michel Décaudin, "L'Homme à l'oeuvre", Apollinaire en 1918, Actes du Colloque de Stavelot (Paris: Méridiens Klincksieck, 1988), p. 36.

8. Robert Couffignal se penche sur les parallèles entre le texte biblique et "Onirocritique" dans L'Inspiration biblique dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire.

9. La cinquième épée de la "Chanson du mal-aimé", "chaque nuit [...] est un flambeau" (O.P., 56).

10. Arthur Rimbaud, Oeuvres complètes (Paris: Gallimard, "Bibliothèque de la Pléïade", 1972), p. 252)

11. David Berry, The Creative Vision of Guillaume Apollinaire (Saratoga: Amna Libri, 1982), p. 33.

12. Apollinaire décrira cette vision dans un poème des Calligrammes, "La Victoire":

La victoire avant tout sera
De bien voir au loin
De tout voir
De près
Et que tout ait un nom nouveau (O.P., 312)

On remarque ici aussi que les yeux unissent le proche et le lointain, le futur et le présent, et permettent au poète de poser un regard neuf sur sa création.

CHAPTER 7
CONCLUSION

En 1908, dix ans avant sa mort, Guillaume Apollinaire amorce un changement de direction formel qui va le mener d'Alcools à Calligrammes. Dans ses oeuvres critiques et dans ses poèmes, il expose une nouvelle poétique qui orientera sa production littéraire à partir de cette époque-là. La devise "j'émerveille" contient en un mot l'essence de cette poétique. Apollinaire choisit pour porte-parole Orphée, Merlin et Hermès Trismégiste qui lui montreront la voie de l'enchantement. Cette poétique s'enracine dans un héritage traditionnel. Le poète moderne est le descendant des personnages ancestraux du folklore de tout pays: les chamans-enchanteurs-alchimistes. Comme eux, il fonde sa création sur une quête initiatique dont le but est d'obtenir le feu sacré: la parole poétique. Mais, la poétique de l'enchantement s'ouvre aussi sur le monde de la modernité où Apollinaire trouve, outre une expansion de son champ d'inspiration, de nouvelles sources techniques,

Dans ce travail, nous avons d'abord isolé l'image matricielle, celle de l'enchanteur. Comme l'araignée, il se trouve au coeur de la toile qu'il a tissée. De cette matrice découle un réseau d'images qui unifie thématiquement les poèmes de 1908. Ensuite, nous avons vu que le discours

poétique--dans "Onirocritique" en particulier--reflète formellement les étapes de la quête enchanteresse. Après avoir résumé brièvement les résultats de notre étude, nous identifierons les deux obstacles qui s'opposent à la victoire définitive de l'enchanteur Apollinaire.

Le verbe "enchanter" a pour synonymes ensorceler et tromper. Le poète cherche à changer la perception que nous avons du monde. Or, le poème qu'il crée nous apparaît faux parce qu'il ne correspond pas à notre expérience. Cette fausseté est intentionnelle, car le poète-enchanteur transforme les fausses vérités que nous offrent les apparences de la nature en "authentiques" faussetés poétiques. Il lui faut pour cela modifier les règles du discours; il nous donne selon les mots d'Umberto Eco "a new type of awareness about the world"[1] par le processus du "code-changing," en manipulant ou en orchestrant des déviations de langage.

Créateur, fabricateur par excellence, le poète apollinarien se présente comme le dieu tout-puissant d'un monde de paroles. Mais, la création poétique lui a demandé un sacrifice: la rupture du réel, le renversement du code sur lequel se base notre perception du monde, le passage du mode dénotatif au mode connotatif. Nous avons vu que cette rupture s'accomplissait de deux façons: par la déviation systématique des règles du langage ordinaire et de la poésie traditionnelle; de cette destruction découle une reconstruction du langage et du réel; enfin par la conquête

de l'espace-temps dans le nemeton. Cette dimension maintient le monde et le langage dans la fragmentation et l'opposition pour en assurer l'intelligibilité. Le poète doit essayer de la dépasser dans le but d'atteindre l'unité totalisante où s'exprimera enfin la pathéticité du monde.

Chez Apollinaire, en 1908, ces deux concepts sont étroitement liés. Les images de destruction (par mutilation, démembrement, feu) entraînent la fragmentation du sujet en innombrables morceaux épars et identiques qui s'emparent de l'entièreté du monde assurant ainsi la totalisation de cet univers. Les morceaux ou les flammes ne s'opposent plus dans l'espace-temps mais réduisent tout à l'identité, et se répètent indéfiniment. De même, les mots, les métaphores du texte apollinarien, les textes individuels mêmes, par les techniques du découpage, du collage et du rapiéçage sont sans cesse repris, mélangés, échangés afin d'exprimer formellement un univers tautologique. La répétition domine l'oeuvre de 1908 et des années suivantes. Car, cette année ne marque pas les limites de l'entreprise poétique, les temps des enchanteurs étaient revenus pour de bon. A peine entrevu, le but de la quête se dérobe, la victoire finale échappe toujours au poète-enchanteur qui combat sur la ligne de front, "aux frontières de l'illimité et de l'avenir" (O.P., 314).

De par sa double nature d'homme et de divinité, le poète se trouve dans une situation paradoxale et sans issue. D'un côté, il veut régner sur le monde poétique, domaine de la

totalité, de la non-négation, de la présence sans absence, maîtriser un langage délivré de l'espace-temps, vivre pour toujours ce moment de paroxysme qu'est l'existence poétique. De l'autre, il est homme et pour cela, soumis inéluctablement à la temporalité et à la différence. Alors, l'entreprise du poète se meurt de cette contradiction intrinsèque. Bien des philosophes connaissaient ce paradoxe:

> La poésie est présence et toute présence ne dure pas plus que le présent. Une chose ne peut être sans cesser d'être autre chose que ce qu'elle était. "Le temps, dit Aristote, défait ce qui est." Il est la dimension essentielle de l'altérité, le démenti ontologique porté au principe d'identité. Comme tel, le temps est la source essentielle de la prosaïté du monde. En lui, le coeur de déchante et le monde se désenchante. Il faudrait, à la poésie vécue, "la profonde, profonde éternité" (Nietzsche) "le temps qui ne passe pas" (Cohen, HL, 283).

Apollinaire en était bien conscient puisqu'il voulait "savoir pour qu'enfin on m'y dévorât" (O.P., 110). Seule, sa propre mort pourrait lui permettre de "savoir," "'de transformer le rapport poétique en rapport réel'" (Cohen, HL, 283). Et, sa devise pour 1908, "j'émerveille," contient cette frustration, puisque le présent y est déjà passé pour le lecteur, la présence de l'émerveillement est devenue absence. La parole est aussi soudaine qu'elle est éphémère, comme "les roses-thé qui se fanent" (O.P., "La jolie Rousse," 314).

A ce premier défi que pose l'aventure poétique, l'enchanteur répond par un besoin de recommencer, de se renouveler, de recréer. Et, ce besoin ne quittera plus Guillaume Apollinaire, puisque Jean Burgos remarque que dix

ans plus tard, à la veille de sa mort, en 1918, le poète cherchera encore la poésie création et recréation: "plus que jamais Apollinaire, dans ses contes comme dans ses chroniques et sa correspondance, insiste sur l'incessant renouvellement qu'elle implique et entraîne [...] cette poétique implique dynamisme, perpétuelle remise en question, ouverture sur d'autres possibles."[2]

Un deuxième défi se présente au poète-enchanteur: comment exprimer le Tout, la totalité identique à soi quand on existe dans un monde qui ne peut se définir que par la différence? "Le sacré comme être sans négation, [...] ne peut pas être S'il doit échapper à toute forme de négation, réaliser l'identité à soi dans l'ordre même du virtuel, il ne peut plus être pensé, ni nommé" (Cohen, HL, 283). C'est pourquoi, la parole est un Dieu bien fragile, "un Dieu qui tremble" (O.P., "La Tête étoilée," 311). Et, pourtant, le poète doit essayer de saisir ces phantasmes impondérables, de les capturer sur le papier pour le bref instant de l'émerveillement, de l'émergence de la parole avant le retour du temps et de la différence. Dans le dernier poème des Calligrammes, Apollinaire s'exprime sur l'énormité de la tâche:

> Nous voulons explorer la bonté contrée énorme où tout se tait
> Il y a aussi le temps qu'on peut chasser ou faire revenir
> Pitié pour nous [...]
> Pitié pour nos erreurs pitié pour nos péchés
> [...]
> Car il y a tant de choses que je n'ose vous dire
> Tant de choses que vous ne me laisseriez pas dire
> Ayez pitié de moi (O.P., "La jolie Rousse," 314)

Baudelaire souhaita la mort comme ultime expérience, Arthur Rimbaud renonça à continuer l'aventure, Apollinaire demande notre pitié devant l'impossibilité de ce qu'il veut accomplir. Seul le silence pourrait saisir l'instant divin, la parole est déjà un aveu d'échec.

Dans les poèmes postérieurs à 1908, Apollinaire cherchera à capturer l'instant par des moyens toujours nouveaux: les emprunts à la peinture cubiste, les idéogrammes, les calligrammes. Mais, en fin de compte, il ne pourra jamais rejoindre "la contrée énorme où tout se tait," et, en 1918, il ressentira de plus en plus fortement "le clivage entre temps humain (guerre) et temps divin (la poésie) [...], entre réalité prosaïque et réalité poétique..." (Burgos, A 1918, 87). Le doute s'insinuera alors en lui, "doute sur son identité de poète ('L'Oiseau et le bouquet'), sur son utilité (Casanova), doute sur l'efficacité de ce qui n'est qu'humain ('l'Abbé Maricotte'), doute sur la réalité de toute conquête (La Femme assise) et finalement doute sur son propre pouvoir de poète (Nyctor dans Couleur du temps)" (Burgos, A 1918, 86). En 1918, Apollinaire ne sera plus si sûr de son pouvoir d'enchanter, ni du succès de sa quête.

Mais, en 1908, l'année où il pose les assises de la poétique de l'enchantement, Guillaume Apollinaire exulte et célèbre ses pouvoirs de magicien, il croit en sa divinité, il ne doute pas encore de son pouvoir d'enchanteur. Dans "Onirocritique," il clame la victoire du discours poétique sur

la réalité prosaïque; tel Orphée, il émerveille.

Notes

1. Umberto Eco, A Theory of Semiotics (Bloomington: Indiana University Press, 1976), p. 261.
Voilà une citation plus complète du texte d'Eco:

> The aesthetic use of language deserves attention on a number of different levels: (I) an aesthetic text involves a very peculiar labor, i.e., a particular **manipulation of the expression** [...] (II) This manipulation of the expression releases (and is released by) a **reassessment of the content** (III) this double operation [...] is to some degree reflected in precisely those codes on which the aesthetic sign-production is based, thus releasing a process of code-changing (IV) the entire operation, even though focused on codes, frequently produces a new type of **awareness about the world...**

2. Jean Burgos, "Vers une poétique nouvelle", Apollinaire en 1918, Actes du Colloque de Stavelot (Paris: Méridiens Klincksieck, 1988), p. 87.

BIBLIOGRAPHY

Oeuvres de Guillaume Apollinaire

Apollinaire, Guillaume. Chroniques d'art (1902-1918). Paris: Editions Gallimard, "Collection idées," 1966.

----------. Correspondance avec son frère et sa mère. Edition présentée par Gilbert Boudan et Michel Décaudin. Paris: Librairie José Corti, 1987.

----------. L'Enchanteur pourrissant. Edition établie, présentée et annotée par Jean Burgos. Paris: Lettres Modernes, Minard, 1972.

----------. L'Enchanteur pourrissant. Texte établi et préfacé par Michel Décaudin. Paris: Gallimard, "Collection poésie," 1972.

----------. Les Exploits d'un jeune don Juan. Préface de Michel Décaudin. Paris: Editions J'ai lu, 1977.

----------. L'Hérésiarque et cie. Paris: Stock, 1967.

----------. Les Méditations esthétiques. New-York: Wittenbom Schults, 1949.

----------. Oeuvres complètes. Edition établie sous la direction de Michel Décaudin, préface de Max-Pol Fouchet, introduction et notes de Michel Décaudin, iconographie établie par Marcel Adéma. Paris: André Balland et Jacques Lecat, 1965-1966. Quatre volumes de textes et quatre coffrets de documents.

----------. Oeuvres en prose. Textes établis, présentés et annotés par Michel Décaudin. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1977.

----------. Oeuvres poétiques. Edition établie et annotée par Marcel Adéma et Michel Décaudin, préface d'André Billy. Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

----------. Les onze mille Verges. Préface de Michel Décaudin. Paris: Editions J'ai lu, 1973.

----------. Petites Flâneries d'art. Montpellier: Fata Morgana, 1980.

----------. Petites Merveilles du quotidien. Montpellier: Fata Morgana, 1979.

----------. Poésies libres. Paris: Jean-Jacques Pauvert, 1978.

----------. Le Poète assassiné. Paris: Editions Gallimard, 1970.

---------. Le Poète assassiné. Edition présentée, établie et annotée par Michel Décaudin. Paris: Editions Gallimard, 1979.

Oeuvres secondaires

Adéma, Pierre Marcel. Guillaume Apollinaire. Paris: La Table Ronde, 1968.

Antoine, Gérald. Vis-à-vis ou le double regard critique. Paris: PUF, 1982.

Apollinaire. Actes de la Journée Apollinaire. 1981. Fribourg, Suisse: Editions Universitaires, 1983.

Apollinaire e l'avanguardia. Manifesto del convegno tenuto a Roma. Novembre 1980. Paris: Nizet, 1984.

Apollinaire en 1918. Actes du Colloque de Stavelot. 1986. Paris: Méridiens Klincksieck, 1988.

Apollinaire inventeur de langages. Actes du Colloque de Stavelot. 1970. Paris: Minard, 1973.

Bachelard, Gaston. L'Air et les songes. Paris: José Corti, 1943.

----------. Le Droit de rêver. Paris: Presses Universitaires de France, 1970.

----------. L'Eau et les rêves. Paris: José Corti, 1942.

----------. La Poétique de la rêverie. Paris: PUF, 1960.

----------. La Psychanalyse du feu. Paris: Gallimard, 1938.

Barrère, J. B. Le Regard d'Orphée ou l'échange poétique. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1977.

Bates, Scott. Guillaume Apollinaire, Revised Edition. New York: Twayne Publishers Inc, 1989.

----------. "Notes sur 'Simon Mage' et Isaac Laquedem." RLM, 123-126 (1965), 68-77.

Baudelaire, Charles. Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

Baudry, Robert. "La Tradition du merveilleux et 'L'Enchanteur pourrissant.'" EFL, 17 (Nov. 1980), 36-46.

Berry, David. The Creative Vision of Guillaume Apollinaire: a Study of Imagination. Saratoga, Calif.: Amna Libri, 1982.

Billy, André. Apollinaire. Paris: Seghers, 1970.

Bohn, Willard. Apollinaire et l'homme sans visage. Roma: Bulzoni Editore, 1984.

Bonnefoy, Claude. Apollinaire. Paris: Classiques du XXe Siècle, 1969.

Bordat, Denis, and Bernard Veck. Apollinaire. Paris: Hachette, 1983.

Bouiller, Henry. "La 'Coincientia oppositorum' dans 'L'Hérésiarque et cie.'" EFL, 17 (Nov. 1980), 50-59.

Breton, André. Manifestes du Surréalisme. 1962; rpt. Paris: Jean-Jacques Pauvert éditeur, 1972.

----------. Les Pas perdus. Paris: Gallimard, 1969.

Breunig, L. C. "Apollinaire's 'Les Fiançailles.'" EFL, 3 (Nov. 1966), 1-32.

----------. "For a Poetic of the Pseudonym." Romanic Review, 75.2 (1984), 256-261.

Burckhardt, Titus. Alchemy. Baltimore: Penguin Books Inc, 1974.

Burgos, Jean. "Continuités et ruptures: pour une réévaluation de la poétique apollinairienne." EFL, 17 (Nov. 1980), 15-26.

----------. " Les Chemins de l'imaginaire apollinairien." Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 7 (1980), 57-68.

----------. "L'Exploration de l'imaginaire apollinairien. Projet d'étude." RLM, 450-455 (1976), 184-191.

----------. Lecture plurielle du texte poétique. University of London: The Athlone Press, 1977.

----------. "Pour une Approche de l'univers imaginaire d'Apollinaire." RLM, 276-279 (1971), 35-63.

----------. Pour une Poétique de l'imaginaire. Paris: Editions du Seuil, 1982.

----------. "Sur la Thématique d'Apollinaire. Lapidaire, herbier, bestiaire." RLM, 217-222 (1969), 141-163.

----------. "Un Poème prototype: 'L'Enchanteur pourrissant.'" RLM, 183-188 (1968), 208-210.

Butler, Christopher. Number Symbolism. London: Routledge and Kegan Paul, 1970.

Butler, E. M. Myth of the Magus. Cambridge: The University Press, 1948.

Carrouges, Michel. André Breton et les données fondamentales du surréalisme. Paris: Gallimard, 1950.

Caws, Mary Ann. Surrealism and the Literary Imagination. A study of Breton and Bachelard. Paris: Mouton and Co, 1966.

Chevalier, Jean-Claude. 'Alcools' d'Apollinaire: Essai d'analyse des formes poétiques. Paris: Minard, 1970.

Clancier, Anne. "Ebauche d'une psychocritique de l'oeuvre de Guillaume Apollinaire." RLM, 327-330 (1972), 1-36.

Cohen, Jean. Le Haut-Langage. Paris: Flammarion, 1979.

----------. "Poésie et motivation." Poétique, 11 (1972), 432-445.

----------. "Poésie et redondance." Poétique, 28 (1976), 413-422.

---------. Structure du langage poétique. Paris: Flammarion, 1966.

Couffignal, Robert. Apollinaire. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 1975.

----------. L'Inspiration biblique dans l'oeuvre de Guillaume Apollinaire. Paris: Minard, 1966.

Cranston, Mechthild. "Sortir d'Orkenise. Réflexion sur 'Onirocritique,' 'Le Brasier' et 'Les Fiançailles.'" RLM, 166-169 (1967), 53-73.

Davies, Margaret. "Image d'hier, image d'aujourd'hui." EFL, 17 (Nov. 1980), 81-91.

Décaudin, Michel. "Collage et montage dans l'oeuvre d'Apollinaire." Zeitschrift für französische Sprache und Literatur, Beiheft 7 (1980), 31-36.

----------. Le Dossier d''Alcools.' Paris: Minard; Geneva: Droz, 1960.

----------. Guillaume Apollinaire. Paris: Librairie Séguier/ Vagabondages, 1986.

----------, and Daniel Leuwers. De Zola à Guillaume Apollinaire 1869-1920, Vol. 8 of Littérature française. Paris: Arthaud, 1986.

De Jonge, Alex. "Du nouveau sur Apollinaire et 'Le Pimandre.'" RLM, 249-253 (1970), 109-119.

De Julio, Maryann. "The Drama of Self in Apollinaire and Reverdy: Play of Light and Shadow." French Forum, 6.2 (1981), 154-161.

Delbreil, Daniel. "Remarques sur l'inspiration religieuse des 'Sept Epées.'" RLM, 658-687 (1983), 67-93.

Dininman, Françoise. "'Les sept Epées', une 'Alchimie du Verbe'?" RLM, 658-687 (1983), 95-114.

----------. "Blessures et mutilations symboliques dans l'oeuvre d'Apollinaire." RLM, 805-811 (1987), 55-75.

"Dossier de presse de L'Hérésiarque et Cie - Complément." Que Vlo-ve?, no 18 (avril-juin 1986),16-23.

Du Monde européen à l'univers des mythes. Actes du Colloque de Stavelot. 1968. Paris: Minard, 1970.

Durry, Marie-Jeanne. Guillaume Apollinaire, `Alcools'. 3 vols. Paris: Société d'Edition d'Enseignement Supérieur, 1956-1964.

Duval, Paulette. La Pensée alchimique et 'Le Conte du Graal'. Paris: Librairie Honoré Champion, 1979.

Eco, Umberto. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1976.

Eigeldinger, Marc. Lumières du mythe. Paris: Presses Universitaires de France, 1983.

Eliade, Mircea. Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy. Princeton University Press, 1970.

Follet, Lionel. "Apollinaire, lecteur d'Empédocle." RLM, 576-581 (1980), 59-67.

Fongaro, Antoine. "Apollinaire et les rêveries du crapaud." RLM, 276-279 (1971), 85-95.

----------. "Apollinaire, Gautier et les sirènes." RLM, 183-188 (1968), 64-81.

----------. "Apollinaire et l'ombre de dieu." Littératures, 15 (automne 1986), 155-159.

Froelicher, Peter. 'Le Brasier' d'Apollinaire: lecture sémiotique. Paris: Lettres Modernes, 1983.

Goodrich, Norma Lorre. Merlin. New York: Franklin Watts, 1987.

Gossiaux, Pol. P. "'Les sept Epées' et l'astrologie." RLM, 249-253 (1970), 165-169.

----------. "Recherche sur 'Les sept Epées'." RLM, 146-149 (1966), 41-83.

Greet, Anne Hyde. Apollinaire et le livre de peintre. Paris: Lettres Modernes, 1977.

Grojnowski, Daniel. "Apollinaire-Orphée: sur la poétique d''Alcools.'" Romantisme, 33 (1981), 91-108.

Hamilton, Edith. Mythology. New-York: The New American Library, 1969.

Harrow, Susan. "'Les Fiançailles' cristallisation d'un amour." RLM, 805-811 (1987), 119-133.

Jakobson, Roman. Huit Questions de poétique. Paris: Editions du Seuil, 1977.

Jung, C. G. Psychology and Alchemy. Vol. II of Collected Works of C. G. Jung. New York: Pantheon, 1935.

Lecherbonnier, Bernard. Apollinaire: 'Alcools'. Paris: Nathan, 1983.

Lefebvre, Maurice. L'Image fascinante et le surréel. Paris: Plon, 1965.

Lentengre, Marie-Louise. Apollinaire et le nouveau lyrisme. Modène: Mucchi editore, 1984.

Little, Roger. Guillaume Apollinaire. University of London: The Athlone Press, 1976.

Longree, Georges. L'Expérience idéo-calligrammiques d'Apollinaire. Paris: Touzot, 1985.

Mackworth, Cecily. Guillaume Apollinaire and the Cubist Life. New-York: Horizon Press, 1963.

Madou, Jean-Pol. "Eros solaire et figures du désir." RLM, 805-811 (1987), 41-53.

Mallarmé Stéphane. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1945.

Markale, Jean. Merlin l'enchanteur ou l'éternelle quête magique. Paris: Editions Retz, 1981.

Mathews, Timothy. Reading Apollinaire. Theories of Poetic Language. Manchester: Manchester University Press, 1987.

Mercier, Alain. "André Godin et Guillaume Apollinaire. Signes, hiéroglyphes et idéogrammes." RLM, 450-455 (1976), 131-136.

Meschonnic, Henri. "Apollinaire illuminé au milieu d'ombres." Europe, 451-452 (Nov/Déc 66), 141-169.

Muller, Brigitte. "Alchimie et nécromancie dans 'Merlin et la vieille femme' de Guillaume Apollinaire." Perspectives on Contemporary Literature, 5 (1979), 33-41.

Oster, Daniel. Guillaume Apollinaire. Paris: Seghers, 1975.

----------. "Statue et statut du poète dans 'Le Poète assassiné' d'Apollinaire." Stanford French Review. 3 (Fall 1979), 161-172.

Pawlowski, Gaston de. Comoedia: Voyage au pays de la quatrième dimension. Paris: Bibliothèque Charpentier, Fasquelle, 1912.

Pia, Pascal. Apollinaire par lui-même. Paris: Editions du Seuil, 1954.

Poupon, Marc. "Quelques énigmes du 'Bestiaire.'" RLM, 146-149 (1966), 84-99.

Raymond, Marcel. From Baudelaire to Surrealism. London: Methuen and Co Ltd, 1970.

Redgrove, Stanley H. Magic and Mysticism. New York: University Books, 1971.

Regards sur Apollinaire conteur. Actes du Colloque de Stavelot. 1973. Paris: Minard, 1975.

Remiche Jean. Au Pays de Stavelot au moment où Wilhelm de Kostrowitzky devenait Guillaume Apollinaire. Stavelot: Editions J. Chauveheid, 1986.

Renaud, Philippe. Lecture d'Apollinaire. Lausanne: Editions l'Age d'Homme, 1969.

----------. Les Trajets du phénix. De "La Chanson du mal-aimé" à l'ensemble d'Alcools. Paris: Lettres Modernes, 1983.

Richer, J. "Le Destin comme matière poétique." RLM, 166-169 (1967), 17-21.

Richter, Mario. La Crise du logos et la quête du mythe. Baudelaire, Rimbaud, Cendrars, Apollinaire. Neuchâtel: Editions de la Baconnière, 1976.

Rimbaud, Arthur. Oeuvres Complètes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1972.

Roy, Jean-Pierre. Bachelard ou le concept contre l'image. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal, 1977.

Samaltanos, Katia. Apollinaire. Catalyst for Primitivism, Picabia and Duchamp. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1984.

Schaettel, Marcel. Bachelard critique ou l'alchimie du rêve. Lyon: Editions L'Hermes, 1977.

Schmits, Georges. "G. Apollinaire: 'Le Brasier'." Etudes Classiques, 35 (1967), 34-51, 145-174.

----------. "G. Apollinaire: le feu et le vol. 'Le Brasier' et 'Pipe.'" Etudes Classiques, 37 (1969), 110-148.

----------. "G. Apollinaire. Notes pour une lecture d''Onirocritique'." Etudes Classiques, 38 (1970), 35-82, 182-229.

Schreckenberger, Helga. "L'Unité du recueil 'Alcools' de Guillaume Apollinaire." Chimères, 17.1 (automne 84), 41-61.

Schuré, Edouard. Les grands Initiés. Paris: Librairie Académique Perrin, 1960.

Schwab, Moïse. Le Talmud de Jerusalem. Paris: Maisonneuve et Cie, 1890.

Servais-Durieux, Claire. "Tel qu'en lui-même, Apollinaire dans 'Le Bestiaire'." Lettres Romanes, 26 (1972), 255-269.

Shattuck, Roger. The Banquet Years. London: Jonathan Cape, 1969.

Srabian de Fabry, Anne, and Marie-France Hilgar, eds. Etudes autour d'`Alcools'. Birmingham, Ala.: Summa Publications, Inc, 1985.

Stamelman, Richard. The Drama of Self in Guillaume Apollinaire's 'Alcools'. Chapel Hill: North Carolina Studies in the Romance Languages and Literatures, 1976.

----------. "The 'Fatal Shadow' of Otherness: Desire and Identity in the Poetry of Guillaume Apollinaire." French Forum, 8.2 (1983), 147-161.

Steegmuller, F. Apollinaire, Poet among the Painters. London, 1963.

Stephens, Anthony. "Apollinaire's 'Merlin et la vieille femme.'" EFL, 5 (1968), 58-71.

Todorov, Tzvetan, ed. French Literary Theory Today. Cambridge University Press. Cambridge: Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1982.

Todorov, Tzvetan, William Empson, Jean Cohen, Geoffrey Hartman, and François Rigolot. Sémantique de la poésie. Paris: Editions du Seuil, 1979.

Tolstoy, Nikolaï. The Quest for Merlin. Boston: Little, Brown and Company, 1985.

Valéry, Paul. Oeuvres complètes. Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1959.

Weber, Jean-Paul. Genèse de l'oeuvre poétique. Paris: Gallimard, 1960.

Wittenberg, Heribert. "L'Amour dans 'Le Bestiaire ou cortège d'Orphée." RLM , 805-811 (1987), 153-160.

----------. "Tradition et invention dans 'Le Bestiaire ou Cortège d'Orphée." Travaux de Linguistique et de Littérature, 23.2 (1985), 129-143.

BIOGRAPHICAL SKETCH

Catherine Moore was born in Narbonne, France. She received a Licence (B.A.) in English from the University of Toulouse-Mirail in 1976. That same year, she was accepted in the third year at the School of Interpretation and Translation of the University of Geneva. She graduated in 1978 with a Translator Diploma. In 1979, she came to the United States where she studied at Purdue University (Indiana). There, she received an M.A. with a French major and a Spanish minor in 1981. In 1982, with her husband, she moved to Florida. She taught French in a private school for two years. She enrolled in the Ph.D. program at the University of Florida in 1985. She became a U.S. citizen in June 1986.

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Raymond Gay-Crosier, Chairman
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Carol J. Murphy
Associate Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Emilio Bejel
Professor of Romance Languages and Literatures

I certify that I have read this study and that in my opinion it conforms to acceptable standards of scholarly presentation and is fully adequate, in scope and quality, as a dissertation for the degree of Doctor of Philosophy.

Sheila Dickison
Associate Professor of Classics

This dissertation was submitted to the Graduate Faculty of the Department of Romance Languages and Literatures in the College of Liberal Arts and Sciences and to the Graduate School and was accepted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy.

May 1990

Dean, Graduate School